

**Eötvös Lóránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
DOKTORI DISSZERTÁCIÓ**

DEMCSÁK KATALIN

**KOMÉDIA, ARTE, VILÁG
Giovan Battista Andreini színházelmélete**

**Filozófiatudományi Doktori Iskola, Dr. Kelemen János CMHAS, egyetemi tanár,
a Doktori Iskola vezetője
Esztétika Doktori Program, Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár, a program
vezetője**

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bizottság elnöke: Dr. Radnóti Sándor DSc, egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Müller Péter Ph.D. habil. docens

Dr. Kürtösi Katalin, Ph.D. habil. docens

A bizottság titkára: Dr. Papp Zoltán Ph.D. egyetemi adjunktus

A bizottság további tagjai: Dr. Bacsó Béla CSc, DSc, egyetemi tanár

Dr. Fodor Géza CSc, DSc, egyetemi docens

Témavezető: Dr. Somlyó Bálint Ph.D, egyetemi docens

Budapest, 2008

TARTALOM

| | |
|--|------------|
| ELŐSZÓ | 3 |
| I. KOMÉDIA, ARTE ÉS VILÁG | 9 |
| I. 1. Forma, műfaj vagy hivatás? | 9 |
| I. 2. Színházi praxisok | 13 |
| I. 3. Nyilvános hisztriók | 19 |
| I. 4. Mesterfogások | 22 |
| I. 5. Senkiföldje lakói | 28 |
| II. SZÍNHÁZMÁNIA | 35 |
| II. 1. Színház vs. Látvány | 35 |
| II. 2. Színház ég és föld között | 40 |
| II. 3. Színház mint virtuális és szimbolikus épület | 45 |
| II. 4. Színházi tájak | 54 |
| II. 5. A mindennapok mesterkélt élete | 58 |
| II. 6. Élet-mese és történet | 61 |
| II. 7. Világ, színház, élet | 65 |
| III. A SZÍNHÁZ ELLEN FOLYTATOTT PER: A VÁDIRATOK | 71 |
| III. 1. Színház-metaforák és praxis | 71 |
| III. 2. Élet, látszat és perspektívák | 75 |
| III. 3. Színház mint a bűn háza | 81 |
| III. 4. Nők és szépség a bűn házában | 86 |
| III. 5. Rejtélyes hatalom | 89 |
| III. 6. Színházi hatásmechanizmus és befogadás-esztétika | 94 |
| IV. A SZÍNHÁZ ELLENFOLYTATOTT PER: APOLÓGIÁK | 98 |
| IV. 1. Zavaros vízen navigáló hajó | 98 |
| IV. 2. Színház mint a bűn melegágya | 101 |
| IV. 3. A színház feltalálása | 107 |
| IV. 4. A komédiajátszás és -írás értelme | 112 |
| IV. 5. A szükséges színház | 116 |
| IV. 6. Keresztény/szagrális színház | 119 |
| IV. 7. A színház haszna | 124 |
| V. EMBER/KÉP | 130 |
| V. 1. A középpontban álló ember | 130 |
| V. 2. Típusok, nevek, emberek | 136 |
| V. 3. Viszonylagosság és elevenség | 145 |
| V. 4. Összehangolt képmások: játékosok, ellenjátékosok | 151 |
| VI. ÍRÁS/KÉP | 166 |
| VI. 1. A beszéd és az írás rendje | 166 |
| VI. 2. Non vi sed virtute | 173 |
| VI. 3. Valaki/valami gondolkodik bennünk | 184 |
| VI. 4. A színházi tudás színháza | 190 |
| VI. 5. A kép hatalma | 202 |
| UTÓSZÓ | 212 |
| BIBLIOGRÁFIA | 214 |

ELŐSZÓ

A dolgozatom célja az újkori Itáliában kialakult hivatásos színház esztétikájának feltérképezése Giovan Battista Andreini (1576-1654)¹ szövegein keresztül. A színházat, amelynek az elméletét egyetlen szerző néhány szövegén – végig leírt komédiákon, elméleti, önreflexív jellegű traktátusokon és dialógusokon – keresztül vizsgálom, *commedia dell'arte*ként ismerjük, a szerzőt magát pedig „a Seicento legnagyobb olasz dramaturgjának” nevezte az egyik kutató.² Talán ez a megítélés az oka, hogy Olaszországban mind a színháztörténeteszek, mind az irodalomtudomány képviselői egyre nagyobb teret szentelnek kutatásaikban Giovan Battista Andreini munkásságának.

Az Andreiniről folyó kutatások jellemzően két irányt követnek. Az egyik a színháztörténeteszek által követett irány, amely elsősorban a színházi gyakorlat kérdéseire koncentrál, és a *commedia dell'arte* történetének egésze szempontjából vizsgálja Giovan Battista Andreini társulatvezetői, színészi munkásságát.³ A másik irány irodalomkritikai jellegű, amely elsősorban dramaturgiai kérdésekre keres választ. Ez utóbbit darabelemzések, motívumkutatás, és a reneszánsz tudós komédiákkal való összehasonlító elemzések jellemzik. Az elmúlt évek, évtizedek során néhány esetben e két irány találkozott egymással egyes kutatók munkájában. Ezek közül a legfigyelemreméltóbb Siro Ferrone *Attori mercanti corsari* című könyve, amelyben a színháztörténész Giovan Battista Andreini komédiáinak vizsgálatakor

¹ Giovan Battista Andreini 1576 körül született Firenzében. Szülei, Isabella és Francesco Andreini a kor legismertebb színészei, a Gelosi társulat tagjai voltak. Giovan Battista egyetemi tanulmányait követően 1594-ben csatlakozott szülei társulatához, ahol Lelio néven a szerelmes ifjú szerepkörében játszott. Édesanyja halála után néhány színésztársával új társulatot alapított Compagnia dei Fedeli névvel, amely a mantovai herceg, Vincenzo Gonzaga szolgálatában állt. Pályája során társulatvezetőként, színészként és elsősorban dramaturgként tevékenykedett, és az itáliai városokon kívül a francia királyi udvar meghívására több alkalommal is párizsi vendégszerepléseken vett részt társulatával. Íróként, dramaturgként számos műfajban alkotott: komédiák, ún. erdei és tengeri játékok, egy tragédia, pástorjátékok, traktátusok, versek, párbeszédés prologusok, egy fantasztius eposz, néhány misztériumjáték, illetve vallásos témájú kompozíció jelent meg nyomtatásban Giovan Battista Andreini szerzőségével. Az eddig ismertté vált, közel hatvankötetnyi életmű egyes darabjai több kiadásban és jelentős szövegváltozásokkal is napvilágot láttak.

² Siro Ferrone: *Commedie dell'Arte*, Mursia, Milano, 198611.

³ Többek között Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Uscher, 1986 (princeps 1982); Ferdinando Taviani, *Èllo ellentét. Seminario a commedia dell'arte színésznőiről és színészeiről*. In *Színház-szemiotikája. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, szerk. Demcsák-Kiss, Szeged: JATEPress, 1999 (ford. Demcsák Katalin); Siro Ferrone, *Introduzione alle Commedie dell'Arte*, szerk. S. Ferrone, Milano, Mursia, 1985, I. kötet, 11-16; Ambrogio Artoni, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Milano: Costa&Nolan, 1996.

időnként dramaturgiai kérdésekkel is foglalkozik. A másik kiemelkedő monográfia Maurizio Rebaudengo *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia* című munkája, amely Giovan Battista Andreini életrajzának megrajzolásán keresztül válik színháztörténeti munkává, miközben alapvetően irodalmi – a költészet, a nyelv, a figurális ábrázolások, a motívumok kapcsán feltett – kérdésekkel foglalkozik. Ez utóbbi egyik legfőbb érdeme az, hogy megcáfolja a XIX. század végi pozitivistá irodalomtudomány lesújtó véleményét, tudniillik azt a megállapítást, hogy Andreini irodalmi munkássága teljesen értéktelen.⁴

Dolgozatomban e két irányzat eredményeinek felhasználásával eddig kevésbé vizsgált problémákkal foglalkozom. Kiindulópontként Ferdinando Taviani egyik megállapítása szolgált: „Azok a színészek, akik összeszőtték a tragikus és komikus elemeket, a mesterség gyakorlatának követelményeire hivatkozva igazolták magukat. Mégsem tűnne abszurdnak, ha azt feltételeznénk, hogy alázatos fejtegetéseik mögött – mint ahogyan Giovan Battista Andreini *Centaurájának* mitológiai metaforája mögött is – olyan esztétikai öntudat rejlik, ami nem lelt támaszra azokban az antik tekintélyekben, akik a színházról való elméleti gondolkodást befolyásolják.”.⁵ Dolgozatomban ennek az esztétikai és művészetfilozófiai tudatosságnak a nyomait és forrásait kutatom, és egyúttal számot vetek azzal a ténnyel, hogy Giovan Battista Andreini dramaturgként és színészként is kísérletező hajlamról tesz tanúbizonyságot írásaiban. Olyan új megnyilatkozási formákat, műfajokat keres, amelyek nagymértékben eltérnek a korabeli hagyományoktól és kanonizált formáktól.

A Taviani által feltételezett „esztétikai öntudat” pusztán abban a tényben is megmutatkozik, hogy a szerző művei nagy részében szót ejt a színházról, annak működéséről, céljáról, hatásáról. Ezek a nyíltan megfogalmazott színházról szóló gondolatok, vagy a színházról kialakított, rejtett utalásokon, metaforákon és metadrámái elemeken keresztül megjelenő kép együtt képezik Andreini színházelméletét. Dolgozatomban azokat a szövegeket vizsgálom, amelyekben ez az esztétikai öntudat fokozottan jelentkezik. Elsősorban azokat a traktátusokat, dialógusokat, amelyek az *arte* végelmét szolgálták, így az igen korai, 1604-ben megjelent *La saggia Egiziana* című dialógust, amely már szinte teljes egészében tartalmazza Andreini elméletének alapját; az 1612-es kiadású *Prologo In Dialogo Fra*

⁴ Enrico Bevilacqua Andreini drámaírói munkásságát szinte teljességgel értéktelennek ítélte, mivel szerinte „aberrált” ízlésről és fantáziáról tanúskodnak a szövegek. „Egyetlen okból érdemes foglalkozni velük: ebből a színházi hagyományból ered Molière, aki a párizsi Hotel Bourgogne lelkes látogatója volt.” Enrico Bevilacqua, *Giovan Battista Andreini e la compagnia dei Fedeli, in Giornale storico della letteratura italiana*, Torino-Roma, Loescher, 1894, XXIII-XXIV. szám. Az idézet a hosszú cikk második részéből való, amely a XXIV. számban jelent meg, 116 és 155. o.

⁵ Ferdinando Taviani, *Élő ellenét*, im, 189.

Momo e La Verità, valamint az 1625-ös *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra L'Accuse Date Alla Commedia* című traktátust.

Ezek mellett azokat a komédiákat is vizsgálom, amelyekben a színházról szóló diskurzus metadramatikus elemekben, vagy allegóriákon, metaforákon keresztül fokozottan jelenik meg: *Lo Schiavetto* (1612), *La Centaura* (1622), *Le due comedie in comedia* (1623). A szövegek kiadásainak dátumai azt sugallják, hogy Giovan Battista Andreini „esztétikai öntudata” főként abban a három évben (periódusban) kerül nyilvánosságra a könyvkiadás révén, amelyek közvetlenül megelőzték, vagy egybeestek a Fedeli társulat egy-egy párizsi vendégszereplésével. A szövegek valószínűleg az autopromóció, reklám és pártfogók keresésének funkcióit töltötték be, és egyúttal az emlékezet, az emlékek megőrzésének lehetséges formáit is képviselték.

Kutatásaim során számot kellett vetnem néhány kikerülhetetlen problémával, ami a magyar tudományos életben és a közgondolkodásban a *commedia dell'arte* kapcsán jelentkezik. Giovan Battista Andreini munkássága teljesen ismeretlen Magyarországon, és az a tény, hogy *commedia dell'arte* szerzővel állunk szemben, szükségessé tette, hogy a dolgozatban olyan kérdésekkel is foglalkozzam, amelyek a *commedia dell'arte* kutatás számára ma már nem jelentenek kihívást. A magyar tudományos élet és a magyarországi könyvkiadás igen nagy hiányossága, hogy a Cinque- és a Seicento fordulóján létrejött itáliai hivatásos színházról megszerezhető tudásunk ötven-hatvan évvel lemaradt az Itáliában folyó *commedia dell'arte* kutatások eredményeitől, és több pontatlan, és előítéletektől sem mentes ismeret határozza meg a *commedia dell'arte*-ról való tudást. Utoljára 1962-ben jelent meg magyarul *commedia dell'arte*-ról szóló monográfia, A. K. Dzsivelegov *A commedia dell'arte* című könyve (princeps 1954). Ez a könyv minden erénye ellenére számos – az elmúlt évtizedek kutatásainak tükrében – pontatlanságnak nevezhető információval szolgál a *commedia dell'arte* iránt érdeklődő olvasóknak. Ezek között néhány, immár tarthatatlan állítás is szerepel, mint például a *commedia dell'arte* népi színházként való bemutatása, az epifenomének túlzott hangsúlyozása, és nem utolsósorban a *commedia dell'arte* eredetének kérdése. E mellett Nyerges László könyvei – *A velencei komédia színháza: XVI-XVIII. század* és *Goldoni velencei komédiaszínháza* – olvashatóak magyar nyelven, ám ezek jórészt egyetlen itáliai város, Velence színháztörténetével foglalkoznak, és elméleti kérdéseket nem vetnek fel.

A dolgozat első fejezetében ezért igyekeztem mindenre kiterjedő, és a legfrissebb kutatásokra támaszkodó színháztörténeti háttérrel nyújtani Giovan Battista

Andreini elméletéhez. Ez annál is inkább fontosnak bizonyult, mivel számos fogalom – mint például az állandó típusok vagy az improvizáció – egészen másként tűnik fel a *commedia dell'arte* történetének legfrissebb eredményei tükrében, mint ahogyan azt korábban gondoltuk. Az egész jelenség megítélése megváltozott az elmúlt évtizedek kutatásainak köszönhetően, így a komikus tréfák, mókás figurák, eltúlzott gesztusok és érthetetlen dialógusok által fémjelzett kép helyett ma már elfogadott és figyelemre méltó, kellőképpen komoly színházi formaként tartjuk számon.

Vizsgálatom középpontjában Giovan Battista Andreini színházelmélete, azok a különböző műfajú írásokban megjelenő gondolatai állnak, amelyekkel ez a színész, dramaturg, társulatvezető a színház, a színjáték és főként a komédiajátszás és -írás céljáról, funkciójáról, a színházi előadások egyes emberre és a közösségre tett hatásáról vallanak. A dolgozat tehát nem általában véve – minden egyes társulatra, illetve a különféle kulturális közegekben megjelenő komédiaszínházakra vonatkozóan – foglalkozik a *commedia dell'arte*-hoz kapcsolható elméleti reflexiókkal.

Andreini dolgozatomban vizsgált elmélete nem pusztán a színházi alkotás értelméről, a színházi előadások hatásmechanizmusáról szól, hanem egy tágabb, az „életművészet” és a színpadon megteremtett élet,⁶ az emberi életvilág és a színpadi, fiktív életvilágok közötti kapcsolatot középpontba helyező filozófiai gondolatrendszer része is egyúttal. Ez a filozófia főként az itáliai reneszánsz újplatonizmusból, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino gondolataiból táplálkozik, valamint Giordano Bruno, Tommaso Campanella, és a reneszánsz természetfilozófiai elképzelései hatottak rá a két „kikerülhetetlen” filozófus, Platón és Arisztotelész mellett.

Andreini színházelmélete, vagy esztétikai tudatossága, és a különféle filozófiai gondolatok közötti közös vonás antropológiai és ismeretelméleti jellegű: a végső kérdés mind a színházzal, mind az emberi életvilággal kapcsolatban szorosan összefügg és elválaszthatatlan. Miként ismerheti meg az ember önnön magát, és ebben a megismerésben milyen szerepet játszhat a színház? Mennyiben és miben különbözik a különféle színjátékos tevékenységektől, kulturális performanszoktól az a színház, amely a hivatásos színész-dramaturgok által készített alkotásokon keresztül fejti ki hatását?

⁶ Bertolt Brecht nevezi életművészetnek a tudatos életvezetést a *Pótlások a Kis organonhoz* című írásában, amely több szempontból is analógiát mutat Andreini elméleteivel és írás-gyakorlatával: „Minden művészet hozzáadja a magát a legnagyobb művészethez: az életművészethez.”. (In *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 445-451, ford. Eörsi István)

A disszertáció tárgya jelentős mértékben meghatározta a választott kutatási módszert. Egyetlen szerző elméletéről lévén szó, a vizsgált szövegekre koncentrálni, és a forrásokat kutatva igyekeztem egységes képet megrajzolni Andreini színházelméletéről. A szövegelemzés módszere a kikerülhetetlen kontextuális analízissel társult, hiszen a szerző a színészek műhelyében használt dramaturgiai praxist alkalmazza az elmélet és esztétika esetében is. Ez Giovan Battista Andreini munkájának esetében az úgynevezett felhasználói dramaturgia módszere, amely a kulturális szövegek „szabadkereskedelmére” épül, vagyis mindenféle ellenérzés nélkül válogat az ismert és kevésbé ismert autoritások elméletei közül, olyan támpontokat keresve a hivatásos színház legitimé tétele érdekében, amelyek a lehetséges és valós vitapartnereket meggyőzhették. A felhasznált szövegek többségét a szerző saját elképzeléséhez igazítja, és a reneszánsz újplatonizmus elképzelése értelmében előszeretettel alkalmazza a költői disszimuláció eszközét is, így az intertextuális elemzés az esetek nagy részében a rejtőzködő szövegek vagy átformált gondolatok felfedésére kényszerült.

Andreini szövegei nagymértékben alkalmazkodnak a kor retorikai hagyományaihoz, ahhoz a kommunikációs formához és ismeretanyaghoz, amelyet az elméleti jellegű, apológiáknak is tekinthető írások címetzettjei, elsősorban az ellenreformáció egyházi emberei is használtak. A szövegek megfogalmazásait, érveit és retorikai színezetét, valamint a színházi hivatás tisztelretemtőségát alátámasztó hivatkozásokat tehát jelentős mértékben meghatározta az a vita, amelyet disszertációmban Mario Apollonio nyomán a „színház elleni perként” határoztam meg. Az esztétikai öntudat és az önvédelem egybeolvad a szövegekben, és ez utóbbi gyakran erősebb hangsúlyt kap. Ez az egyik oka, hogy Andreini esetében maga a színházelmélet olykor a ma már lényegtelennek tűnő témák árnyékában jelenik meg (a törvények rendelkezéseinek kérdésére gondolok elsősorban). Nem kezelhetők úgy ezek a szövegek, mintha letisztult elmélet részei volnának. Ez annál is inkább így van, mivel a *hivatásos* színház, vagy a színházi, színészi *hivatás* épp a Cinquecento és a Seicento fordulóján született újra néhány évszázados szünet után.⁷

⁷ Nem voltak hivatásos színtársulatok, színházépületként funkcionáló terek, és a színház vagy a hivatásos, de többnyire szólistaként működő, vagy a társulatnak nem nevezhető formációkban tevékenykedő mulattatók munkájában, vagy műkedvelő udvari emberek és városi akadémikusok különféle ünnepek alkalmával bemutatott előadásaiban mutatkozott meg. Ezekről a gyakorlatokról kívántak a színészek elkülönölni.

A korabeli források és gondolati kontextus feltérképezésén túl a kutatás szemléletmódját Walter Benjamin írásai – főként *A német szomorújáték eredete* – határozták meg, egyrészt az általa vizsgált jelenség és Andreini munkásságának egyidejűsége, valamint az allegóriáról szóló gondolatai miatt. Walter Benjaminon kívül Nietzsche színházról írt szövegeit, Rilke színházi tárgyú tanulmányait és Brecht kései elméletét vontam be a disszertáció gondolati körébe, mivel úgy vélem, hogy ezek a filozófusok és művészek számos ponton az Andreiniéhez hasonló elképzelést fogalmaznak meg a színház mint önálló művészet céljáról, hatásáról, dramaturgiai-kompozíciós elveiről.

I. Forma, műfaj vagy hivatás?

A különböző korokban felállított színházelméletek, teóriák – állítja Franco Ruffini – éppen úgy a színháztörténet részét képező színházi tények (*fatti teatrali*), mint a drámairodalom és az előadás, a színpadképek és a színjátszás.⁸ Egy-egy adott kor nézőinek (legyenek bár filozófusok, egyházatyák, udvari emberek, tudósok), illetve színházi alkotóinak elméletei, gondolatai a színházi dolgokról egyrészt szorosan kötődnek az adott korban érzékelhető – vagyis az elméletalkotó által látott, hallott, művelt, olvasott – színházhoz, valamint a régebbi korok színházának történetéhez, másrészt kapcsolatban állnak más, színházon kívüli történeti tényekkel, és a tudomány (*scientia*) korabeli állásával.

Az elméletek látszólag szorosabban kötődnek a színházon kívüli dolgokhoz, mint más színházi tények: a korabeli világfelfogás (vagy világfelfogások), a kulturális és politikai helyzet, jelentős mértékben befolyásolják a tudományos és/vagy elméleti tartalmakat és megfogalmazásokat.⁹ Más szóval: az elméletek többnyire nem ártatlan, „tiszt” gondolatok, hanem az adott kulturális kontextustól függő, és ahhoz képest „beszélő” elképzelések. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az elméletek erősen ki vannak téve születésük pillanatában látásmódok és nézetek, a hatalmi törekvések és kulturális szokások „környezeti ártalmainak”, még akkor is, ha a hatás kölcsönös, és az elméletek is befolyásolhatják a környezetükben uralkodó gondolkodást.

A színházi kutatás esetében Ruffini szerint „a történetírás és a teoretikus eljárások, a tudomány és az ideológia elválaszthatatlan viszonyítási pontok vagy pólusok”.¹⁰ Ez azonban azt is jelenti, hogy nem pusztán a vizsgálandó – jelen esetben múltbéli – elmélet, és a mögötte húzódó gyakorlat politikai, kulturális és történeti háttérével érdemes számot vetnünk, hanem saját nézőpontunkkal és világfelfogásunkkal is. A színházi tárgyú történeti kutatások és az ezzel összefüggő elméletalkotások számos esetben olyan nézőpontból indulnak ki, amelyet beárnyékol a jelen kor színházának a képe, és a róla folyó diskurzusok. A kutatók gyakran abból a

⁸ F. Ruffini, „Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro. Introduzione all'edizione italiana”. In M. Carlson: *Teorie del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988, 9.

⁹ Vö. *Idem*.

¹⁰ F. Ruffini, *uo*, 10.

színházi tudásból, színházképből indulnak ki, amely saját nézői aktivitásukból ered: a jelen színházi formáit, hagyományait és befogadási szokásait ismerve a múlt színházait is e kép alapján képzelik el és ítélik meg.¹¹ Olyan előítéletről van szó ez esetben, amely egyes, időben távoli jelenségeket alul- vagy felülértékelhet, illetve – mint ahogyan ez a *commedia dell'arte* esetében gyakran előfordul – különféle színházi jelenségeket vagy reprezentációs formákat köt össze tévesen, és nevez egy néven.

A *commedia dell'arte* mai megítélésének, olykor félreismerésének gyökereit Ferdinando Taviani szerint egyrészt a Settecento idején megalapozott „színházi fogalomrendszer” szemléletmódjában fedezhetjük fel, amely úgy tekint „a Színházra, mint egy hatalmas kulturális intézményre, amely az egész társadalmat érinti, és amely egyik korról a másikra előrelépések és hanyatlások hullámain át fokozatosan fejlődik”.¹² E szemléletmód alapján a Színház mindenképp elismert, szükséges, pontos társadalmi és kulturális funkcióval bíró gyakorlat, amelynek vitathatatlan szerepe volt és van az adott társadalom tagjainak művelődésében. A színház mint intézmény a műveltség egyik alapvető letéteményese, míg a nem intézményesült színházi formák a populáris vagy népi kultúra – alacsonyabb rangú – részét képezik.¹³ Ily módon a színháztörténetek gyakran a „Művelt Színház” és a „Népi Színház” egymás mellett létező, egymással szemben álló, egymásra ható típusaiba sorolják a különböző korok színházi gyakorlatait.

A *commedia dell'arte* története és megítélése szempontjából ez a dichotómia azt eredményezte, hogy a kor egyetlen hivatásos színházát olykor a népi színház részének, alacsonyabb rangú kulturális gyakorlatnak, máskor színházi üzemnek, nagy műfajnak, egyedülálló és tekintélyes hagyománynak tekintették,¹⁴ amelynek kulturális szerepe általános érvényű, megkérdőjelezhetetlen, és hatása mind a mai napig érezhető. Néhány kulturális vonás népi eredete alapján, vagy a városi terek és piacok hivatásos,

¹¹ Erről a problémáról lásd F. Taviani, *Élő ellentét. Szeminárium a commedia dell'arte színésznőiről és színészeiről*, in Demcsák-Kiss, *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Szeged, JATEPress, 1999, 166.

¹² F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Uscher, 1986 (princeps 1982), 398. A kiemelések tőlem származnak.

¹³ Ezt a szemléletmódot egyre kevésbé alkalmazzák a történészek a huszadik századi színházi formák esetében, és az elmúlt harminc év során a színháztörténet-írás módszertanában és beszédmódjában is jelentős változások tapasztalhatók. Erről magyarul lásd többek között: Marco De Marinis: *Történelem és történetírás* (ford. Dávid Kinga és Demcsák Katalin) in Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiotográfia*, im, 45-87; Thomas Postlewait: *Történelem, hermeneutika és elbeszélismód* (ford. Kékesi Kun Árpád), in *Theatron*, 1. évfolyam, 3. szám, 1999, 58-66; Kékesi Kun Árpád: *Hist(o)riográfia*, uo, 29-39; Erika Fisher-Lichte: *A színház mint kulturális modell*, ford. Meszlényi Gyöngyi, uo, 67-80.

¹⁴ Vö. *idem*.

félhivatásos vagy műkedvelő színjátszóival való összekötés miatt az olasz hivatásos színház egyes színháztörténetekben a folklór részévé vált, olyan hagyománnyá, amelyben a nemzet fiainak sajátos kultúrája jelent meg mind formai, mind tematikus szempontból.¹⁵

Ezeknek a sokféle, egymással nehezen összeegyeztethető színháztörténeti elképzeléseknek a háttérében a kor színházi jelenségeinek sokszínűsége húzódik meg. A Cinque- és Seicento Itáliájának színházi panorámája leginkább Arlecchino öltözetének mintázatát tükrözte. Sok-sok, egymástól formában és „méretben”, vagyis kulturális súlyban különböző színházi gyakorlat állt egymás mellett, amelyek között csupán esetleges kapcsolatok léteztek. Sokszínű, töredékek alkotta színjátszó világ volt ez, ahol a bohócok, bolondok, törpék, sarlatánok, énekmondók, zsonglőrök, akrobaták, akadémiai műkedvelők, városi társaságok, vagy kollégiumok alkalmi színjátszói adtak elő különféle műfajú darabokat, vagy színházi előadásnak nem nevezhető „számokat”. A színháztörténetekből ismert, XVI-XVII. századi társulatok – a Gelosi, a Desiosi, a Confidenti, az Uniti, az Accesi, a Fedeli –, a *commedia dell'arte* néven ismert színházi jelenség valódi képviselőinek tevékenysége e színes palettán pusztán az egyik, és kulturális szempontból épp a legkevésbé jelentős „foltot” képviselte Itáliában.

A kortárs nézők, idegen földről érkező utazók és az utókor szemében ez a különféle színházi formákból és gyakorlatokból felépülő színjátszó világ összerosódott, és egyetlen, egységes színházi formává vált. A színházi jelenségek néhány közös jellemzője – mint például a dialektus- és maszkhaznászat, a komédiákban feltűnő szerepek hasonlósága és a vázlatok, kanavaszok alkalmazása, vagy a színházak működési feltételeinek hasonlósága – elegendő volt ahhoz, hogy, noha más-más módon, de mégis olyan színházi „stílussá”, „műfajjá” váljék a kor színjátszása, amelynek többek között nemzeti jelleget is tulajdonítottak.¹⁶

¹⁵ Vö. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955 117-120, 197-212, 723-734. Ferdinando Taviani igen meggyőző érveléssel kritizálja azt a történetési hozzáállást, amely egy-egy kulturális vonás eredetét összekeveri annak jelentésével. A maszkhaznászat miatt például az ilyen szemléletű történész a *commedia dell'arte*-t a népi ritusok időtől és tértől független világába süllyeszti el, a karneváli gyakorlatok és halottkultuszok részeként mutatja be, és ezzel kiszakítja abból a kulturális kontextusból, ahol valóban megjelent. A *commedia dell'arte* maga a színházi hivatás volt, a társulatok és színészcsaládok által művelt színház, amely nem csak és nem elsősorban a karneváli hagyományok egyes elemeit használta fel, és alakította át tetszés szerint.

¹⁶ A különféle színházi jelenségek és gyakorlatok összekötésére jellemző példa Vasari esete, aki a *Vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* című könyvében Battista Franco detto Semoleiről értekezve azt írja, hogy a mester perspektivikus színpadképet készített egy társaság számára, akik kényszerűségből az utcán játszottak különféle előadásokat. Később – írja Vasari – innen eredt azon komédiások művészete, akik vándoroltak, és akiket Zanninak neveztek. Vö. Bettarini, R. / Barocchi, P. (eds.), *Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, Sansoni Ed. S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1966-1987. V. Köt. 466.

A *commedia dell'arte* valóban sajátos, nemzeti karakterrel rendelkező színházi formát is képviselt, de csak külföldön, elsősorban Párizsban, ahol az itáliai színészek – a Cinquecento végén és a Seicento elején a Gelosi, az Accesi és a Fedeli társulatok¹⁷ – színjátszása egyedülálló látványosságot képviselt. A párizsi színpadokon – elsősorban a királyi udvarban és az Hôtel de Bourgogne épületében¹⁸ –, ahol az olasz színészek gyakran másként és mást játszottak, mint francia kollégáik, a *commedia dell'arte* végül műfajjá vált, „olasz komédiává”, a *comédie italienne*-né. A „műfajjá” válás oka – az olaszok színjátszó technikájának különlegessége mellett – elsősorban az volt, hogy ezek a színészek a nézői elvárásoknak is megfelelően nem ugyanazt és ugyanúgy játszották, mint Itália városainak más és más elvárásokat támasztó színházi színhelyein. A francia közönség igényeinek megfelelően válogattak a társulatok tőkéjét képező tematikus anyagból. A legjobb példa erre Arlecchino figurája, amely a francia közönség igényeit szem előtt tartva, elsősorban a francia színpadoknak megteremtett figura volt, és amely Itáliában *ezzel a névvel* csak később, a Seicento végén, a Settecento elején vált a darabok egyik fontos, *szinte* elhanyagolhatatlan szereplőjévé.¹⁹

Míg Párizsban e társulatok tevékenysége a kulturális élet egyik kimagasló mozzanatának számított, és elismertségnek örvendett, addig Itáliában ugyanezek a társulatok marginális helyzetben voltak.²⁰ Saját „természetes környezetükben”

Ferdinando Taviani *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento* című tanulmányában (in Cruciani-Seragnoli, im, 321) részletesen elemzi ezt az 1549-ben, Rómában Giovanni Andrea dell'Anguillara által vezetett vállalkozást, és Vasari szemléletmódját. Ugyanebben a tanulmányban a színháztörténet az adott év római látványosságai közül elemez néhányat, amelyek mind kulturális, mind formai szempontból különböztek egymástól, és amelyek egyike sem nevezhető *commedia dell'arte*-nek. Ezek a színjátékos gyakorlatok mégis kötődnek a hivatásos színészek gyakorlatához: technikai eljárásmodjaik, tematikus, formai elemeik közül számosat felhasználtak saját színházukban a hivatásos társulatok. Taviani elemzését lásd: uo, 327-330.

¹⁷ S. Mamone „Viaggi teatrali in Europa”, in Alogé, Roberto – Davico Bonino, Guido (szerk.) *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. köt: *La nascita del teatro moderno*, Torino, Einaudi, 2000, 1278-1279.

¹⁸ Az olasz társulatok 1661-től állandó társulatként játszottak az Hôtel de Bourgogne-ban. Vö. S. Mamone „Viaggi teatrali in Europa”, im, 1278-1279.

¹⁹ A társulatok párizsi vendégszerepléseiről lásd S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino, 1993, 65-67; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, 127-249. Arlecchino figurájáról lásd Ludovico Zorzi, *La maschera di Arlecchino*, in Uő, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, 154-166; S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, im, 191-221; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, im, 83-125; S. Mamone, „Viaggi teatrali in Europa”, im, 1280-1281. Arlecchino figurájáról, a hozzá kapcsolódó színjátszó technikáról, a beszédmódról, gesztusokról, viselkedésről és e technikák változásáról lásd Ferdinando Taviani, „Élő ellentét. Szeminárium a *commedia dell'arte* színésznőiről és színészeiről”, im, 166-176.

²⁰ Az elismertség természetesen Franciaországban sem volt teljes körű. Delia Gambelli kutatásainak köszönhetően ma már tudjuk, hogy az 1600-as évek elején működő társulatokat gyakran érték támadások a hivatalos politikai élet színterén, a Parlamentben. Az olasz színészek színházának kérdése a helyi politikai csaták részévé vált. A leginkább Arlecchinót (Tristano Martinelli) érintő támadásokról lásd D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, im, 133-139.

tevékenységük nem tartozott a hasznos és elismert színházi aktivitások közé sem kulturális, sem színházi szempontból.²¹ Ha mégis elismertnek számított egy-egy színész vagy társulat, annak különleges kulturális és (kultur)politikai okai voltak. A társulatok egy-egy udvar vagy nemesember önreprezentációjának részét is képezték, kulturális „hadseregként” a mecénás kulturális és politikai jelentőségét reprezentálták idegen földön.²² Ez a szerep azonban nem jelentette azt, hogy az elismertség általános érvényű lett volna, és a társulatokat vitathatatlan társadalmi státusszal látta volna el saját hazájukban.

II. Színházi praxisok

Amennyiben elfogadjuk Franco Ruffini tételét a színházelméletekről, és a teóriákat „a színháztörténet részét képező színházi tényeknek” tekintjük, egy-egy műltbéli kulturális közeg elméletének feltérképezésekor más színházi tényekkel is számot kell vetnünk. Ez jelen esetben annál is fontosabb lépés, mivel az elmélet szerzője – Giovan Battista Andreini – szakmabeli: a színészi hivatást űző komédiás. Elmélete a gyakorlatból született, vagyis hivatásának értelméről, céljáról szólva a komédiás az általa művelt gyakorlatot tartotta elsősorban szem előtt. A színházi praxis központi szerepét az a tény is jelzi Andreininél, hogy a színházról alkotott elméleteit gyakran színházi szövegekben, elsősorban komédiákban fejt ki: a színház művelése és a róla való gondolkodás elválaszthatatlan egységet alkot a színész életében.

Szükséges tehát, hogy tudjunk, mit jelenthetett az 'arte' szóval jelölt színházi mesterség a színészek számára, noha a *commedia dell'arte* elnevezést e korban még nem használták.²³ A XVIII. században megalapozott színházi ideológia szemléletmódjában gyökerező előítélet leküzdésének érdekében pedig az egyik, Giovan Battista Andreini által gyakran említett és időnként szerepeltetett figura, Mómos

²¹ Vö. F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 394-395.

²² A Fedeli társulat a Gonzagák és a francia udvar kulturális súlyát képviselte, míg a velük egy időben működő Confidenti társulat Don Giovanni dei Medici szolgálatában állt. Vö. S. Ferrone, „Don Giovanni impresario”, in Üö, *Attori mercanti corsari*, im, 137-190.

²³ A 'commedia dell'arte' elnevezést Goldoninak köszönhetjük, aki az 1750-ben megjelent *Il teatro comico* című darabjában ezzel a névvel nevezte meg a hivatásos színészek művelte színházat, amely ebben a korban már valóban sajátos műfajt képviselt. „Se facciamo le *commedie dell'arte* vogliamo star bene” – mondja önróniával Placida, a színésznő, majd hozzáfűzi, hogy a „Világ” már unja, hogy mindig ugyanazt látja és hallja, és mielőtt Arlecchino kinyitná a száját, a hallgatók (nézők) már tudják, mit fog mondani (I/2.). Az 'arte' szó jelentéséről ebben a dolgozatban még bővebben is lesz szó.

kérdésfeltevésének módját hívhatjuk segítségül.²⁴ Az ellentmondás és viszály istenére jellemző kérdésekkel, és az azokra adott válaszokkal próbálhatunk meg kialakítani egy *előítélettől* mentes képet az általunk *commedia dell'arte* néven ismert színházi jelenségről.

Vajon fenntartható-e az elképzelés, hogy a *commedia dell'arte* pusztán komikus maszkok kavalkádja, a népi kultúrában, a karneválban (vagy az atelláneában) gyökerező színjátéktípus vagy műfaj volt, amely az improvizációra és a szöveg hiányára építette „törékeny” épületét, hogy aztán ez az épület közel háromszáz éven keresztül háborítatlanul álljon, mint egy megváltoztathatatlan és változatlan hagyomány? Vajon megelégedhetünk-e azzal, hogy az erről a színházi jelenségről való tudásunkat néhány jól ismert, közhelyesnek tűnő epifenoménná szűkítjük, mint a maszk-, a gesztus- és a dialektushasználat, a kanavászok, a *generici* és a *lazzi* alkalmazása? Vajon elegendő-e, ha Arlecchino, Brighella, Pantalone, Dottore, Pulcinella, Colombina, Isabella, Capitano Spavento és társaik neveit emlegetve intézzük el a „dolgot? Nem vezet-e félre bennünket ez a jól ismert név, amelyet a legkülönbözőbb kontextusokban, és egymástól igen távol álló dolgokra használunk, egy kalap alá véve szinte mindent, amiben az egyik vagy a másik fent említett jellemzőt felismerjük? Vajon nem csapjuk-e be magunkat, ha azt hisszük, tudjuk, miről beszélünk?

A *commedia dell'arte* kapcsán nem árt megbolygatni a jól értesültség biztos tudásba vetett hitét, és különbséget tenni a felszín és a mély, a látszat és a történet között.²⁵ A fenti kérdésekben megbúvó, a *commedia dell'artéről* kialakított sematikus kép, és az *egységes* színházi stílus, műfaj vagy hagyomány képzete olykor zavarba ejtő következményekkel jár a *comedia dell'artéről* való ismeretek terén. A műfaj” háromszáz évszázados történetének a gondolata miatt például a *commedia dell'artét* gyakran azonosítják Goldoni darabjaival. A Strehler rendezte *Két úr szolgájában*

²⁴ Vö. G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, Ferrara, Baldini, 1612. Modern kiadás in Ferruccio Marotti – Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca; La professione del teatro*, Róma, Bulzoni, 1991, 473-488. A dolgozatban a modern kiadást használom.

²⁵ A felszín és a látszat azt – a valóság néhány jellemzőjének kiragadásából felépülő – sematikus és leegyszerűsített képet jelent, amit jelen esetben egy régen volt színházi jelenség kapcsán alakít ki magának egy kisebb-nagyobb embercsoport, hogy aztán e rögzült kép alapján saját tudásában bízva cselekedjék. Például *commedia dell'arte* iskolákat nyisson, ahol meg lehet tanulni az arlecchinóság minden csínját-bínját, a gesztus- és dialektushasználatot, a rég volt korok verbális és gesztusos tréfáit, hogy aztán mindent éppen úgy lehessen majd tenni a színpadon, mint abban a régi világban: sántikálva csetleni-botlani Arlecchino módra, makaróni-latinsággal okoskodni Dottore módra, fantasztikus történeteket mesélve szájhösködni Capitano Spavento módra, szerelmi örgöngést mívelni Isabella módra és így tovább.

megjelenő Arlecchino pedig többek számára azonos minden idők Arlecchinójával: Moretti és/vagy Soleri alakítása az 1950-es évek elején az arlecchinóság veleje és esszenciája. Valamiféle változatlan és mozdulatlan ősfigura, amely alapján pontosan megtudható, mi is volt a *commedia dell'arte* akkor, mi most, és mi marad mindörökké.²⁶

Ám nem csak a fent említett sematikus gondolkodás állíthat csapdát a *commedia dell'arte* megismerésének és megismerhetőségének. A jelenség mélye vagy a történet is számos buktatót tartogat az ismeret számára, ami elsősorban a *commedia dell'arte* névvel illetett színházi „dolgozók” számtalan, különböző formában, más-más helyen és időben, egymástól kulturálisan távol eső közegekben való megjelenéséből adódik. Másként fogalmazva: az 1750 óta ezen a néven emlegetett itáliai színház olyan nem egységes, komplex és olykor egymással ellentétes jelenségek halmazát takarja, amelyek egymás mellé tétele, sőt összemosása már eleve megkérdőjelezi magának a fogalomnak a használatát.²⁷ Még sincs szükség arra, hogy elveszünk ezt a nevet, és helyette másikat találjunk fel. A névváltoztatás mit sem segítene a pontosabb kép megalkotásában. Sokkal hasznosabb, ha a dolgozók, a különböző eredetű színházi jelenségek, gyakorlatok, formák és műfajok közötti különbségekre és kapcsolatokra helyezünk a hangsúlyt, és mindig új kérdéseket teszünk fel mindazoknak a nyomoknak, amelyek fennmaradtak e színházak nyomán.

Az egyik, immár általánosan elfogadott meghatározás szerint a *commedia dell'arte* nem műfaj, nem egységes színházi stílus vagy forma, hanem a hivatásos színészek által művelt színház volt. Olyan – nem egységes – színházi jelenség, amely különböző kulturális közegekben volt egyszerre, de más-más módon jelen.²⁸ Erre hívja fel a figyelmet Benedetto Croce 1932-es tanulmánya is, amely az ‘arte’ szó jelentésmezijéből kiindulva a „színház nagyüzemmé válásáról”, a hivatásos színészek mesterségének árucikk-jellegéről beszél.²⁹ Vagyis arról, hogy a hivatásos színészek arra szakosodtak, hogy ne pusztán egyetlen szerepkör vagy típus eljátszására legyenek

²⁶ Arlecchino örökkévalóságának mítoszát az is növeli, hogy a Strehler rendezte *Két úr szolgáját* még a kilencvenes években is játszották Soleri alakításában. A történészek kutatásai viszont épp azt tárták fel, hogy időben két közeli Arlecchino – mint Tristano Martinelli és Domenico Biancolelli – játéktípusa és figurája között is hatalmas különbségek voltak. Vö. D. Gambelli: *Arlecchino a Parigi*, im, 83-90; és S. Mamone: “Viaggi teatrali in Europa”, im, 1280-81.

²⁷ Vö. *infra* 14. jegyzet.

²⁸ Vö. M. Apollonio: *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Casa editrice Augustea, 1930, 1-6; L. Zorzi: *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, im, 143-144; F. Taviani – M. Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 434-438.

²⁹ B. Croce, *Intorno alla „Commedia dell'Arte”*, in Uő, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932 (a dolgozatban az 1951-es 4. kiadásra hivatkozom), 503-506.

képesek, és ne csupán a komédia műfajában jeleskedjenek.³⁰ Nem véletlen a színészek professzionizmusára eső hangsúly: az itáliai félszigeten a hivatásos színházi társulatok tevékenységével párhuzamosan műkedvelő, „dilettáns” társaságok is készítették – egy-egy alkalomra összegyűlve vagy hosszabb munkafolyamat eredményeként – színházi előadásokat a hercegi udvarok, egyházi kollégiumok és városok különféle ünnepei alkalmával.³¹

Amennyiben a *commedia dell'arte* valóban a professzionális színházat jelölő elnevezés, felmerül a kérdés, hogy vajon miben különbözött a színészek színháza a műkedvelő társaságok előadásaitól. Milyen dramaturgiai, formai, „rendezésbeli” különbségek voltak a játszott darabok között? Az utóbbi harminc év színház történeti kutatásai meglepő válasszal szolgálnak ezekre a kérdésekre. A műkedvelők és hivatásosok színjátéka közötti különbség az ellenreformáció idején nem a tematikus anyag különbözőségében, a maszkkhasználat meglétében vagy hiányában, illetve más formai jellemzőkben jelentkezett, hanem az elismertségben. Politikai, ideológiai és kulturális okokból a színjátszást mesterséggént űző színészek munkáját gyakran alacsonyabb rangú, megvetendő praxisnak tartották.³²

A valóban elismert színházat az akadémiák, udvarok, egyházi kollégiumok műkedvelői művelték. Ahogy *A commedia dell'arte titka* című könyvében Ferdinando Taviani által idézett példa is mutatja, a Seicento elején nem a hivatás, a szakértelem, a művészi megformáltság határozta meg a színházi előadások értékét.³³ Basilio Locatelli – aki a római Accademia degli Umoristi tagjaként az úgynevezett „neveléses komédia” (*commedia ridicolosa*) műfajának képviselője volt – kéziratban fennmaradt kétkötetes scénárium-gyűjteményének (1618 és 1622) második kötetében ír a hivatásos és műkedvelő szintársulatok tevékenysége közötti különbségről. A vázlatok előtt

³⁰ Vö. F. Taviani – M. Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 360.

³¹ A „dilettante” szó a *commedia dell'arte* társulatok megalakulásának és működésének idejében nem hordozta azt a negatív jelentéstartalmat, amelyet manapság tulajdonítunk neki. A XVI-XVII. századi itáliai kultúrában, az ellenreformáció idején a morálisan magasabb rendű színház jelzőjévé vált ez a megnevezés. A hosszabb ideig együtt dolgozó és kísérletező műkedvelő társaságok között tiszteletjük például az Alessandro Piccolomini vezette sienai Accademia degli Intronati is. A hivatásosok és „dilettánsok” színjátszása és előadásai közötti különbségről a továbbiakban még lesz szó.

Az egyházi kollégiumok a Seicento első harmadától a színjátszást egyre fontosabb oktatási formának tartották, és ez a jezsuita színjátszás megerősödéséhez vezetett. Erről lásd: Franca Angelini: „Barocco italiano”, in R. Alonge – G. Davico Bonino (szerk), *La nascita del teatro moderno*, im, 221-225; Claudio Bernardi: „Censura e promozione del teatro nella Controriforma”, in uo, 1036-1042.; Bernadette Majorana: „La scena dell'eloquenza”, uo, 1053-1059.

³² Vö. *infra* „A színház ellen folytatott per: a vádiratok” című fejezetet.

³³ Vö. F. Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 394.

olvasható elméleti diskurzus címe egyfajta kinyilatkoztatásnak tűnik, amellyel a szerző be akarja bizonyítani, hogy a „Komédiás erényes Akadémikus, akinek előadásait és komédiáit meg szabad hallgatni és engedélyezni lehet, míg a gyalázatos Hisztrió (*Histrione infame*) előadásait és komédiáit nem”.³⁴

Locatelli a 'hisztrió' szóval egyértelműen a korabeli hivatásos társulatokra utal. Elsősorban Pier Maria Cecchinire, akit „nyilvános hisztrióknak” nevez, és akinek tevékenységét károsnak ítéli az „egyszerű fiatalokra” nézve.³⁵ Noha Cecchini a kor egyik legelismertebb színésze volt, az a Fritellino, akit Habsburg Mátyás nemesi rangra emelt, és aki több vendéjátékon vett részt a francia királyi udvarban is, saját hazájában nem tartozott az elfogadható színházi gyakorlatot folytató akadémikusok közé.³⁶ Gyalázatosnak ítélt tevékenysége az elismert kultúra széleire sodorta. A hivatásos színész munkáját pusztán a megrendelői ruházták fel értékkel, míg más működési területeken nem számíthatott elismertségre.

Dramaturgiai és formai szempontból a Locatelli által is művelt *commedia ridicolosa* komédiái alig különböztek a hivatásos színészek által játszott daraboktól. A szerepek tipológiája és a nevek szinte teljesen megegyeztek, és az általunk állandó típusoknak, maszkoknak nevezett figurák is ugyanúgy megjelentek a műkedvelők darabjaiban, mint a hivatásos színészekében. A szövegek, vázlatok, szerepek sajátos szabad kereskedelme zajlott e korban, mindenki onnan és azt használt fel, kölcsönzött és írt át, amit, és ahonnan tudott.³⁷ Így a komédiákban megjelenő szerepek, cselekmények, tréfák alapján szinte lehetetlen különbséget tenni a Cinque- és a Seicento fordulójának színházi gyakorlatai között.

A színházi és dramaturgiai praxis természetesen a műkedvelők körében sem volt mindenütt azonos. Akadémiáról akadémia, városról városra, udvarról udvarra változott a szövegteremtés módszere. Az 1500-as évek első feléből elegendő csak a sienai Accademia degli Intronati kollektív darabírást – és természetesen előadást is – eredményező kísérleteire gondolnunk, amelyeknek az alapját többek között az

³⁴ Idézi L. Mariti, *Commedia Ridicolosa, Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Róma, Bulzoni, 1978, XX. „si mostra il Comico essere l'Accademico virtuoso, le representationi et comedie del quale si possono ascoltare et permettere et non quelle dell'Histrione infame”. A scénárium címe: *Della scena de'Soggetti comici et tragici di B. L. R. Parte seconda*, Roma, 1622. (A kéziratot a római Casanatense könyvtárban őrzik, 1212 szám alatt).

³⁵ Idézi Taviani in F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 394.

³⁶ Erről lásd Taviani, *idem*. Cecchini életrajzát, és uralkodókkal folytatott levelezését lásd in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, főszerkesztő S. Ferrone, szerk. C. Buratelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 191-305.

³⁷ Vö. Roberto Tessari: *Il mercato delle Maschere*, in R. Alonge – G. Davico Bonino (szerk.), *La nascita del teatro moderno*, im, 169-172.

aulikus/akadémikus, improvizációra épülő dramatikus játékok képezték.³⁸ Vagy a ferrarai udvar gyakorlatára, ahol az udvari költő/dramaturg – például Ariosto – volt hivatott a plautusi, terentiusi komédiák mintájára megteremteni az „új” komédiát, amelyet aztán alkalmi színjátszók, nemes ifjak adtak elő a szerző tevékeny közreműködésével.³⁹

A színházi praxis szempontjából a dilettánsok és a hivatásosok színháza közötti legnyilvánvalóbb különbség abban állt, hogy a műkedvelők többnyire csak előre – és irodalmi nyelven – megírt komédiákat voltak képesek előadni, míg a hivatásosok az általuk birtokolt dramatikus töredékekből bármikor tudtak új, még sosem játszott előadást készíteni, és színvonalasan játszani. Ezeknek az előadásoknak a teljes szövegét egyes színészek saját szerzőségükkel utólag könyv alakban publikálták. Giovan Battista Andreini egyes darabjainak előszavában olvashatunk erre való utalást.⁴⁰ A szerzői intenció szerint ezek – az előadásokat követően – végig leírt komédiák többek között a színházi előadások alapanyagainak szabadkereskedelmi piacát is kiszolgálták. Erre utalnak a komédiákhoz csatolt *ordine delle robbe* című kelléklistán is, amelyek arra szolgáltak, hogy segítsék mindazok munkáját, akik később színre akarták vinni az adott darabot.⁴¹

³⁸ Köszönettel tartozom Beniamino Sidotinak, aki felhívta a figyelmemet az akadémikusok dramatikus játékaire és lehetséges kapcsolatukra a hivatásos színházi gyakorlattal. Alessandro Piccolomini és az Accademia degli Intronati színházi és drámaírói gyakorlatával kapcsolatban Daniele Seragnoli megemlíti a játékokat, ám nem vizsgálja más közegekre gyakorolt hatásukat (Vö. Uő: *Il “Dialogo de’ giuochi” di G. Bargagli*, in *Il teatro a Siena nel Cinquecento. “Progetto” e “modello” drammaturgico nell’Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1981, 180-197.). Ezzel szemben Roberto Tessari Piccolonini sajátos és egyedülálló kísérletei kapcsán nem említi a játékokat, így nem létesít kapcsolatot a színjátszás és játékok között. Vö.R. Tessari: *Il mercato delle Maschere*, im, 169-172.

³⁹ Vö. L. Zorzi: *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, 26-28 és 31-32. Magyarul: Uő, „Ferrara: a hercegi vasfüggöny”, in Demcsák-Kiss: *Színház-szemiográfia*, im, 144 és 148-150.

⁴⁰ A *Lo Schiavetto* című darabhoz írt ajánlásban a nyomdász, Pandolfo Malatesta ezt írja: „Alle molte opere, che l’istesso Andreini ha composte, in ogni parte lodate, avendo aggiunto quest’altra dilettevolissima comedia, con titolo dello *Schiavetto*, che nel farla sentire *prima* in diverse città è stata con ogni applauso gradita, è poscia egli compiaciuto che ne fossero anco le stampe adorne”. G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1612. Modern kiadás: in Laura Falavolti (ed.) *Commedie dei comici dell’Arte*. Torino: Utet, 1982, 58. A dolgozatban a modern kiadást használok. Siro Ferrone az *Arlecchino rapito* című tanulmányában foglalkozik a *Lo Schiavetto* című darabban megjelenő figurák, köztük főként Nottola beszéd- és viselkedésmódjával, és arra a következtetésre jut, hogy Andreini szinte érintetlenül hagyta színésztársai egyéni szöveg- és figurateremtését. Vö. Uő, *Attori mercanti corsari*, im, 211-212.

⁴¹ „Per li rappresentanti o vaghi di rappresentazioni, nemici dell’ozio e amici de’ passatempi virtuosi” – a *Lo Schiavetto* című komédia elején ezzel a külön megszólítással hívja fel Andreini az esetleges előadók figyelmét a darab végén olvasható kelléklistára, amelyben jelenetről jelenetre minden, az előadásához szükséges kellék, ruha, díszletelem szerepelt. A darab a *Schiavetto*/Florinda nevű szereplő által énekelt dal kottáját is tartalmazza. G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, in Falavolti, im, 65. A kotta a 161. oldalon található. Az első ilyen kelléklista az 1611-es *La Turca* című komédiában szerepel. Ezeknek a listáknak a használatáról vö. Siro Ferrone elemzését in *Attori mercanti corsari*, im, 223-225.

III. Nyilvános hisztriók

A Basilio Locatelli által „nyilvános hisztrióknak” nevezett hivatásos színészek mesterségét tehát a Seicento elején gyalázatosnak, becstelennek ítélték. Olyan gyakorlatnak, amelyet mind morális, mind kulturális szempontból károsnak tartott a szellemi életet meghatározó közösségek közül jó néhány. Noha általános és az *egész* lakosság körében elterjedt véleményről nem beszélhetünk ez esetben sem, a fenti ítélet általánosító jellegének egyik okát a kor népi eredetű színjátékos tevékenységeiben lelhetjük meg. A városok és falvak egymástól gyakran eltérő kulturális piacain – a tereken (*piazze*), piacokon (*mercati*), vendégfogadókban, kikötőkben, vámterületeken – a korabeli nézőnek gyakran lehetett része olyan látványosságokban (*spettacolo*), amelyek nem jelentettek komplex, megkomponált, drámai alapot használó, több szerepet felvonultató színházi előadásokat. Szegény mulattatók, szólisták vagy néhány tagból álló csapatok próbáltak a szórakoztatásból megélni, és a pénzkereset reményében a legkülönbébb számokkal álltak elő. Ezeket a mulattatókat gyakran egyetlen névvel nevezték meg: Ők voltak a hisztriók, függetlenül attól, hogy mit és hogyan adtak elő.

A korabeli közgondolkodásban a hivatásos színészek is ebbe a körbe tartoztak, ahogy azt Tommaso Garzoni 1584-ben megjelent könyvében olvashatjuk: „Eredetileg nemcsak a mimusokat (*mimi* vagy *mattaccini*) nevezték hisztrióknak, vagyis nemcsak azokat, akik az emberek gesztusait, mozdulatait, szokásait, mondásait utánozzák, de a pantomimesek (*pantomimi*) is, valamint a komédiásokat (*comici*), a tragédia-játzókat (*tragedi*), a gesztikulálókat (*gesticulatori*), a zsonglőröket (*battaglierik*), a nagyotmondókat (*falsatori*), a színpadi zenészeket (*musici di scena*) is.”⁴²

Garzoni szemléletmódja a korabeli közgondolkodástól eltérően a különbségtételre épül, így a kulturális performanszokat elsősorban jellegük és a felhasznált technikák, kifejezőmódok alapján választja el egymástól. A 'hisztrió' szó nála már csak a mimusokat jelölte, míg kortársai többsége számára minden, nyilvános szereplésből élő emberre vonatkozó gyűjtőfogalom volt, noha e szó mellett léteztek

⁴² Tommaso Garzoni *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili* című 1584-es munkája mutatja be így a terek kulturális piacát, hogy aztán különbséget téve a különféle műfajok között, kiemelve közülük a komédiásokat, a hivatásos színészeket, akik előadásukkal a szellemes beszédet és a mozgás báját összekötve a szépséget, a harmóniát teremtettk meg. T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili*, Velenze, 1584. A dolgozatban az 1601-ben, szintén Velencében megjelent kiadást használok. Itt: 814.

más, specifikusabb elnevezések is. A terek kulturális piacán a fentiekén túl az akrobaták (*saltimbanchi, giocolatori*), a sarlatánok (*ciarlatani* vagy *cerretani*), az énekmondók (*cantimbanchi, cantori*), a mesemondók (*affabulatori*), a bohócok (*buffoni*), és mindenféle különleges, a mindennapitól eltérő tudással rendelkező emberek próbáltak boldogulni.

Garzoni leírása szerint a színészekről eltérően ezek a hivatásosok főként gesztusokkal, mutogatással, némajátékkal, akrobatikus és virtuóz látványosságokkal, a természetes emberi test eltorzításával, olcsó tréfákkal, és az obszcenitás mindenféle fajtájával igyekeztek magukhoz vonni a nézőket.⁴³ Másságukat, elsősorban testi és vokális deformításukat áruba bocsátva szórakoztatták a többi embert, így nem csoda, hogy „a polgárok szemében a nyomorékok, az akrobaták és a sarlatánok egységes népcsoportot jelentettek”,⁴⁴ akik idegennek tunk a mindennapi emberek számára. Noha – a színháztörténetek lapjairól is ismert – színészek másságát nem a torz testi formák és az obszcén gesztusok alkalmazásában, hanem a „csodálatos szépség”, a „kimondhatatlan báj/grácia”, a „harmonikus mozdulatok” használatában tapasztalták meg a nézők, mégis idegeneknek tekintették őket. A metamorfózis képessége, a váratlan, természetesnek tűnő elpirulások és elsápadások, a természetes testi és érzelmi folyamatok színpadi reprodukálása tette idegenné őket, és ezzel ők is ugyanannak a „népcsoportnak” a tagjaivá váltak.

Ebben az „egyesítésben” azonban nemcsak a mindennapitól eltérő viselkedés, átváltozás játszott szerepet, hanem a társulatok kulturális sokszínűsége is. Egy-egy társulaton belül megjelent a bohócok, a városi, akadémiai értelmiségiek kultúrája, és az udvari kultúrát képviselő nők sokrétű tudása is, felvonultatva szinte minden korabeli színházi formát és kifejezőmódot.⁴⁵ Az egyes társulatok előadásai között lévő tematikus, műfaji és kifejezésbeli különbséget pedig épp az egyesítő erejű, általánosításra sarkalló szavak – a hisztrió és a komédiás – fedték el a nézők előtt. A hisztrió az ő szemükben mindenképpen becstelen (*infame*), mint ahogy a komédiás is az, ha vannak olyan társulatok, amelyek a siker elérése érdekében botrányos dolgokat művelnek, trágár szavakat használnak, és „civilizálatlan számárként” viselkednek.⁴⁶

⁴³ Uo. 741.

⁴⁴ Taviani – Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 143.

⁴⁵ Vö. F. Taviani: *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, im, 327-335.

⁴⁶ „... perversano l'arte comica: introducono disonestà, cose scandalose, infamano se stessi e l'arte insieme con le sporcizie, che a ogni parola scappano lor di bocca. ... negli atti sono più che asini incivili, negli gesti: ruffianesmi a spada tratta, nelle parola sfacciati come le meretrici pubbliche, nelle invenzioni furfantissimi a tutta botta”. T. Garzoni: *Piazza universale*, im, 739.

A színészmesterség korabeli megítélését nagymértékben befolyásolta a hisztrió szó gyűjtőfogalomként való használata, így ez a név nem igazíthat el bennünket a korabeli hivatásosok világában, hogy ezzel előítélettől mentes képet alakítsunk ki a *commedia dell'arte*-ről. Noha a *commedia dell'arte* színészek hivatásos színjatszók voltak, mégsem tartoztak a többi mulattató közé sem előadásaik jellege, sem dramatikus anyaga, sem a színjátszás szempontjából. Előadásai ugyanúgy különböztek a dilettáns színjatszók, mint a többi hivatásos mulattató előadásaitól. A különbségek megragadása érdekében szükséges pontról pontra válaszolni a fenti, provokatív jellegű kérdésekre. A válaszokkal egyrészt az – elsősorban olasz – színháztudomány *commedia dell'arte*-ra vonatkozó kutatásainak jelenlegi helyzetéről kaphatunk képet,⁴⁷ másrészt megteremthetjük azt a színháztörténeti alapot, amely elengedhetetlen Giovan Battista Andreini elméletének vizsgálatához.

A témánkra koncentrálni azonban nem az a fő kérdés, hogy mi volt, vagy milyen jellemzői lehettek a *commedia dell'arte* nevet viselő jelenségnek a majd' három évszázad alatt. A dolgozat csak a Cinque- és a Seicento fordulóján, a Seicento első évtizedeiben tapasztalható jellemzőket kívánja bemutatni, vagyis a *commedia dell'arte* mesterséggé, művészetté válásának, illetve megszilárdulásának idejét, amely a komédiások második generációjába tartozó színészek – többek között Barbieri, Cecchini, Scala, Andreini, Martinelli – nevéhez fűződik.⁴⁸

IV. Mesterfogások

⁴⁷ A *commedia dell'arte* kutatása Itáliában sem mentes a vitáktól. Három, egymással nyíltan vagy burkolt módon vitázó irányt lehet felfedezni a történetiről iskolák között. Az egyik, Roberto Tessari vezetésével, a „torinói iskola”, amely számos ponton – például az improvizáció kérdésében – vitatkozik a Ferdinando Taviani nevével fémjelzett, Giovanni Macchia kutatói irányát követő, Rómában és Aquilában dolgozó kutatókkal, akik nem teremtettek külön „iskolát”, és az utóbbi évtizedben egészen más témákkal foglalkoznak. A harmadik irányzatot Siro Ferrone és Sara Mammone neve fémjelzi, és a Ludovico Zorzi által megteremtett színháztörténeti kutatásokat folytatva nem igazán vesz részt a vitákban, ám annál jelentősebb eredményeket ér el, felhasználva a másik két irányzat eredményeit is. Ebben a dolgozatban nem vállalkozom arra, hogy pontos képet adjak e vitáról, hiszen a dolgozat egyrészt nem színháztörténeti munka, másrészt a *commedia dell'arte* kapcsán felmerülő részproblémák is vastkos köteteket töltöttek meg az elmúlt évtizedekben. Olyan kutatások zajlanak a *commedia dell'arte* kapcsán Itáliában, amelyek évről évre módosítják, gazdagítják, átrendezik és átértelmezik az eddigi ismereteket.

⁴⁸ Az első generációba a Cinquecento végén alkotó színészek és színésznők, például Giovanni Pellesini detto il Petrolino, Alberto Naselli in arte Zan Ganassa, Lucrezia da Siena, Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella és Francesco Andreini tartoztak. Vö. Ireneo Sanesi: *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954 (2. kiadás) II. kötet, 515-550.

Az elmúlt évtizedek kutatásai alapján kijelenthetjük, hogy a *commedia dell'arte* – természetes környezetében, Itáliában – nem műfaj volt, hanem mesterség, amely minden más színjátékos gyakorlattól különbözött. A hivatásos színtársulatok bármilyen műfajú előadást képesek voltak rövid idő alatt, magas színvonalon elkészíteni, és mindig az adott kulturális közeg igényeihez alkalmazkodtak az alkotás során.⁴⁹ A színjátszás és a dramaturgiai munka nem vált el egymástól élesen: a *commedia dell'arte* színészei írók és költők is voltak, akik kiválóan ismerték saját koruk írott, szóbeli és képi kultúráját.⁵⁰

Az elmúlt harminc év során a kutatók számos, a színészek által írt, és könyv formájában is napvilágot látott szöveget publikáltak kritikai kiadásban. Ezek a szövegkiadások megdönteni látszanak azt az elképzelést, miszerint a *commedia dell'arte* társulatok nem használtak munkájukban írott szöveget, hanem pusztán a vázlatra támaszkodva rögtönöztek. A modern kiadások között a levelek, versek, szöveggönyvek (*generici* vagy *zibaldone*), kanavászok, *pamphletek*, traktátusok mellett szép számban találhatunk végig leírt komédiákat, pásztorjátékokat és tragédiákat is. A komédiák között pedig akadnak olyan szövegek is – például Giovan Battista Andreini *La Ferinda* című műve –, amely az operából (*opera recitativa*) merített formai újdonságokat próbálja a komédia műfajában meghonosítani. A dramatikus műfajok közül azonban a színészek a komédiákat részesítették előnyben. Ennek főként a nézők ízlése és a megrendelők igényei voltak az okai: Itália kulturális piacán a komédiák számítottak a legkelendőbb áruknak.

A szövegek, vázlatok, szerepek sajátos szabadkereskedelme a színészek munkáját is meghatározta. Ők is felhasználói és alkotói voltak e szöveggörpusznak.⁵¹ Ám dramaturgiai, szövegteremtő munkájuk eredményének egy részét önmaguknak

⁴⁹ F. Taviani – M. Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 321-329.

⁵⁰ Vö. S. Ferrone (szerk.): *Commedie dell'Arte*, Mursia, Milano, 1986, 14-22; S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, XVII; Demcsák K.: *Kentaurnő. A kép hatalma Giovan Battista Andreini „extravagáns” dráma-gépezetében*, in Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre (szerk.), *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, Szeged, JATEPress, 2003, 227-236. Itt: 227-230.

⁵¹ A színészek írói, könyvkiadói tevékenységéről, a szövegek szabad felhasználásáról lásd Siro Ferrone elemzését: *Attori mercanti corsari*, im, 193-200. Egyes esetekben valójában nem szabadkereskedelemlről, hanem szövegek eltulajdonításáról volt szó. Erre jellemző példa Alessandro Piccolomini esete, akitől ellopták dramaturgiai kísérleteinek eredményét: „Or come la sorte volle, quando io di cinquecento scene, che aveva in animo fare, n'aveva a pena fatte intorno a trecento, mi accorsi un giorno che *mi era stato furato d'una cassa il libro dove io scriveva di prima bozza questa mia opera*”. Az idézet az 1561-es *De sfera del mondo* című asztrológiai témájú könyv Antonio Coccóhoz címzett ajánlásából való. Az ajánlás teljes szövegét idézi Daniele Seragnoli in „La struttura del personaggio e della „fabula” nel teatro del Cinquecento”, in Cruciani – Seragnoli, im, 298-300.

tartották fenn. A szöveggönyvek (*genericí*), a vázlatok egy része, a figurák sajátos beszédmódja vagy nyelvi játéakai, a tréfák és a *lazzi*⁵² a társulatok tőkéjét képezték. Ám nemcsak a szövegek képezték egy-egy társulat vagyónát, hanem maguk a színészek is, akik egyéni dramaturgiai munkával, felkészüléssel, folyamatos változtatásokkal képesek voltak mindig új, meglepő, más, sosem látott módon és tartalommal alakítani figurájukat. A kulturális piac sajátos igényeihez igazodva alakították ki a színészek mindenki mástól különböző előadás-készítési technikájakat, amely a külső szemlélő számára furcsa, megfoghatatlan, érthetetlen volt, hiszen látszólag a semmiből, váratlanul (*all'improvviso*) jelent meg a nézők előtt a mű, mintha maga az élet szólalt volna meg a színpadon.

Valószínűleg ez a váratlanság és életszerűség volt a leginkább csodálatraméltó a hivatások előadásaiban, hiszen a váratlanul megjelenő, természetes és mégis mesterséges, dialógusba szőtt, teremtett szavak és gesztusok így módon való létrehozása a mindennapi ember számára szinte lehetetlen feladatnak tűnik. Az improvizáció, a rögtönzés, vagy helyesebben a váratlanul (*all'improvviso*) megjelenő előadásszöveg az egyik legmegfoghatatlanabb, és számos vitát kiváltó kérdés a *commedia dell'arte* kapcsán. Az improvizáció kérdéséből adódó bizonytalanság már a Seicento idején is tapasztalható volt, ahogy Padre Giovan Domenico Ottonelli 1652-ben írt szövege is mutatja: „Nem minden előadást (előadásszöveget) írnak le szóról szóra; és ha mégis le van írva minden, nem vésik emlékezetükbe úgy, mint az ifjú színjátszók, vagy a törvényszéki bírák, hanem, miután alaposan megtanulták a lényegét, mint például rövid bekezdéseket és szűk szakaszokat, rögtönözve játszanak vagy majdnem rögtönözve, és így tanulják meg a szabad, természetes és kellemes játékot”.⁵³ A hivatásos színészek előadásai esetében vagy van írott szöveg vagy nincs, vagy rögtönözve játszanak vagy csak majdnem rögtönözve, de az biztos, hogy a színészek nem szóról szóra tanulják

⁵² Perrucci meghatározása szerint a *lazzo* „nem jelent mást, mint szavakban vagy tettekben kifejezett egyéni tréfát, elmésséget vagy metaforát” (non vuol dire altro che un certo scherzo, arguzia o metafora in parole o in fatti). A Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Nápoly, Mutio, 1699, 263. A „lazzo” szó pontos jelentése mindmáig vitatott, hiszen, ahogy Ludovico Zorzi állítja, különféle természetű vagy jellegű lazzók léteznek: nyelvi, mimikai, zenei lazzók, vagy pusztá tréfák, az áttöltözésre vagy szerepjátékra építők, illetve a mimika és a szó ellentétét használók. Vö: L. Zorzi, *La raccolta degli scenari della Commedia dell'Arte*, in Luciano Mariti (szerk.), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Róma, Bulzoni, 1980, 114. Ugyanebben a kötetben olvasható a Zorzi tanulmánya nyomán kirobbant vita is. Uo, 116-125.

⁵³ Ottonelli: *Della Christiana Moderatione del Theatro Libro V, detto l'Instantia*, Firenze, Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, 1652. A könyv részletei modern kiadásban is olvashatók: in F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969, az idézet az 520. oldalon található.

meg a szóról szóra leírt szöveget, hanem csak a lényegét kiemelve, szövegrészleteket elsajátítva belőle. A legfontosabb azonban mindebből az, hogy ezzel „szabad, természetes és kellemes” színjátszást valósítanak meg.⁵⁴

A kellemes, természetes színjátszás prototípusa egyes akadémiák kulturális gyakorlatában gyökerezik.⁵⁵ A már említett sienai Accademia degli Intronati Cinquecento eleji kulturális tevékenységeinek egyike, a ‘veglia’ vagy ‘vegghe’ – amely leginkább a XVIII-XIX. századi francia szalonok kulturális életéhez hasonlítható – a legkiválóbb példa erre. Az éjszakába nyúló beszélgetések, társas együttlétek, szalonestek során játszott játékok olyan improvizációs technikák kifejlesztését kívánták meg a résztvevőktől, amelyek egyedülállóak voltak a maguk korában. A váratlanul, rögtönözve megteremtett gondolatok, az előre megtanult, aztán a megfelelő pillanatban alkalmazott versek, idézetek, mottók, tréfák képezték e játékok alapját. Girolamo Bargagli így számol be erről *Dialogo de’ giuochi* című könyvében: „...és még elmentünk meglátogatni néhány hölgyet azok közül, akiknek a mondott estén (vegghe) fel kellett szólalniuk, megvitattunk velük egynémely szép dolgot [ti. témát], amiről beszélni tudnak majd. Ebből adódott az, hogy azon az estén szép gondolatokat (*concetti*) és szellemes elevenségeket (*spiritose vivenze*) hallottunk, és a hölgyek azzal a kis segítséggel [ti. hogy előre rögzítették a témát] csodálatos dolgokat mondtak. És eme első segítségek nyomán olyan gyakorlatra tettek szert, hogy váratlanul (*all’improvviso*) és bármely alkalommal beszédek, mondásokat, csodálatos érveléseket hallottunk tőlük...”.⁵⁶

Az Accademia degli Intronati által a játékok során használt rögtönzés gyakorlata, a váratlanul megjelenő, természetesnek ható beszéd és mozgás tudománya a színészek mesterségének is az alapját képezte, de más elemekkel és technikákkal egészült ki. A rögtönzés és az előre megírt szövegek együttes használata, a jelenetek szituációktól függő variálása, illetve a különféle eredetű kulturális elemek, reprezentációs gyakorlatok, technikák ötvözése volt jellemző a társulatok munkájára. A

⁵⁴ Uo. A jezsuita szerzetes ezt a természetességet szeretné megvalósítani a rend oktatási programjának részévé vált színjátszás segítségével. A jezsuita színjátszásról vö. Bernadette Majorana: „La scena dell’eloquenza”, im, 1041-1066.

⁵⁵ Az akadémiák, udvarok kulturális tevékenységének része volt a versek rögtönzése. Vö. F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte*, im, 341-344 és Isabella Andreini kapcsán ugyanerről F. Taviani, *La Bella d’Asia e Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità*, Paragone-Letteratura, XXXV. Firenze, 1984, 3-76. Itt: 27-31.

⁵⁶ Girolamo Bargagli: *Dialogo de’ giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare*, szerk. Patrizia D’Incalci Ermini, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982, 91-92. A könyv először 1572-ben jelent meg, majd sikerét bizonyítva számos kiadást ért meg (1574, 1575, 1581, 1591, 1592, 1598, 1609). Erről lásd *Nota al testo*, in modern kiadás, im, 233-236.

figurák, az úgynevezett „állandó” típusok vagy maszkok – a színészek szakmai nyelvén *‘persona scenica’* – jelentették az egyik kiindulópontot, biztos elemet ebben a játékban.⁵⁷ A figurák viszonylagos állandósága, az egy-egy színész által felhalmozott, saját természetes adottságaihoz igazított dramatikus, nyelvi és gesztusbeli elemekből álló „vagyon” segítette az előadáshoz vezető próbák idejének lerövidítését. Ennek a vagyonnak a megteremtéséről Nicolò Barbieri *La supplica* című művében számol be, amikor elmondja, hogy a „játárszók” saját színpadi figurájuk (*persona scenica*) „szükségeikhez igazodva” különféle műfajú szövegeket tanulnak meg: prózát, verset, történeteket, nyelvi elmésségeket, hiperbolákat, régi szólásokat, csalafintaságokat, és még ezernyi mást.⁵⁸ A „színpadi személy” előre létezett, jellemvonásokkal, sajátos beszédmóddal rendelkezett, és ezekhez kellett igazítani a szövegeket. Ez a figura aztán a különféle színpadi helyzetekben a rá jellemző módon viselkedett, mindig másként, a szituációk váratlan alakulására váratlanul (*all'improvviso*) reagálva.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden egyes, azonos névvel szereplő „színpadi személy” ugyanazt és ugyanúgy mondta vagy tette volna minden előadásban, és hogy ugyanúgy viselkedett minden egyes vázlat, vagy „dramatikus mese” előadásakor.⁵⁹ A Cinque- és a Seicento színészei még képesek voltak arra, hogy a leggyakrabban játszott figurájukat folyamatosan megújítsák, új elemekkel gazdagítsák. Ahogy Sara Mamone állítja, minél rögzítettebb, állandóbb lett egy-egy figura a nézői elvárásokhoz igazodva, annál inkább elvesztette „másság-teremtő képességét”, és egyre inkább dramatikus ismétlések sorává, *állandó* típusává vált.⁶⁰ Ez a tendencia a közel háromszáz évnyi történet alatt eljutott arra a pontra, amikor az állandóság már az előadások kiüresedését okozta. Ekkor látott hozzá Goldoni a színházi reformjához, ami tulajdonképpen a kezdetekhez való visszatérést jelentette. A „színpadi személy igényei”, a jelleme, a világban elfoglalt társadalmi helyzete, a kulturális háttérét tükröző nyelvi, gesztikus jellemzői kerültek *újból* előtérbe, ám Goldoni esetében már

⁵⁷ Bargagli játékokról írt könyvében a szerep kiválasztásával kapcsolatban megemlíti a színészek gyakorlatát. Az embernek saját *természetes adottságait* kell kihasználnia a játékok, a beszéd, az előadás során, mondja Bargagli: „dovendosi fare in ciò, come da gli accorti istrioni si fa, che nel rappresentare una favola, non cercano d'avere la più bella parte, ma quella che persino di rappresentar meglio e che a voce e alla persona loro sia più accomodata”. Uo. 142.

⁵⁸ N. Barbieri: *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de'comici*, Velenze, Ginammi, 1634. Modern kiadás: Milano, Il Polifilio 1971, gondozta: F. Taviani. A dolgozatban erre a kiadásra hivatkozom, itt: 23. „I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per averli pronti all'occasioni, ed i loro studii sono conformi al costume de'personaggi che loro rappresentano”. Kiemelés tőlem. Vö. még Allardyce Nicoll: *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1963, 33-34.

⁵⁹ Barbieri nevezi így az előadásszövegeket. Vö. uo.

⁶⁰ S. Mamone: „Viaggi teatrali in Europa”, im, 1281.

csak egyetlen író írta a művet, aki azonban fontosnak tartotta a színpad törvényeinek az ismeretét is.⁶¹ Ez pedig abban is megmutatkozott, hogy Goldoni a színészek egyéni alkotóerejéhez, dramaturgiai képességeihez igazodva alkotta meg alakjait.⁶²

A Cinque- és a Seicento színészei számára a színpad törvényei mellett létezett még egy törvény, amely nagymértékben meghatározta munkájukat: a már említett kulturális piacon érvényes kereslet és kínálat törvénye. A társulatok működését nagymértékben befolyásolták a megrendelői igények és a játék helyszíne. Egészen mást játszottak a hercegi udvarokban, mint a városi színháztermekben (*sale*), a gazdag nemesek vagy polgárok magánházainál, illetve Párizsban, vagy más idegen országok színháztermében. Nem véletlenül hagytam ki a tereket és piacokat, mint lehetséges játszóhelyeket: az elmúlt évtizedek kutatásai arra derítettek fényt, hogy a *commedia dell'arte* hivatásos társulatai, legalábbis azok a Cinque- és a Seicento idejében működő társulatok, amelyekről tudomásunk van, kizárólag olyan helyszíneken játszottak, ahová csak jegy megváltása után léphettek be a nézők.⁶³ A piacokon és egy-egy város nyilvános terein karneválok és más ünnepek alkalmával vagy a már fent említett „dilettánsok”, vagy azok a hivatásos mulattatók játszottak, akik szakmai, kereskedelmi vagy szervezési okokból nem tudtak a legjobb és legkeresettebb társulatok rangjára emelkedni.

A színháztörténetekből ismert társulatok előadásainak – a kulturális piachoz igazodó – változatossága nemcsak dramaturgiai téren jelentkezett, hanem a játék technikáját illetően is. A reneszánsz tudós komédia és a *melodramma* éppen úgy nyomot hagyott a társulatok alkotásain, mint a *farse*-ok, az eklogák, a népi vagy aulikus táncok, az akadémikus, rögtönzésre épülő költészet, vagy a sarlatánok, a bohócok és az énekmondók (*cantori*) technikái. A hivatásos társulatok igyekeztek minden kortárs jelenséghez igazodni, és felhasználták a műtbéli színjátszás eszközeit is.⁶⁴ Éppúgy

⁶¹ Goldoni jezsuita színjátszáson való „nevelkedése”, az ebben a körben szerzett tapasztalatok, valamint a „Világ és Színház” Goldoni által alkalmazott elve közötti kapcsolatról lásd: Franca Angelini: „Barocco italiano”, im, 224.

⁶² Vö. F. Taviani: *Èllo ellenté*, im, 174-175. Itt Taviani leírja a Goldini által véghezvitt dramaturgiai változtatásokat, amelyeket a színészek adottságai követeltek meg, és a *Mémoires*-ból idézi a következő részletet: „Itáliában komédiákat kértek tőlem; összességében három vázlatot írtam, de mivel abban a társulatban, amelynek játszania kellett volna a darabot, *nem volt sem Carlin-hez, sem Sacchihoz fogható Arlecchino*, megmésésítettem a témát, Arlecchinót és a Szubrettet két mindennapi figurával helyettesítettem, akik sze-rencsétlen körülmények közé kerültek”. Kiemelés tőlem.

⁶³ F. Taviani: *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in F. Cruciani – D. Seragnoli (szerk.): *Il teatro italiano nel rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, 319-345. Itt: 319; S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, 50.

⁶⁴ Ez azonban nem minden korban jelentett formai, technikai gazdagodást. A Settecentóban, Goldoni reformja idején az egyik problémát épp az jelentette, hogy a felhasznált elemek köre egyre szűkült, és a

tudtak zenélni, énekelni, mint táncolni és szavalni, vagy ha szükség volt rá, akrobatikus elemeket szőttek bele egy-egy darabba. Az udvari kultúra és a városi terek kultúrája egyaránt nyomot hagyott a társulatok előadásain.

Az újkori Itáliában létrejött hivatásos színház – a *commedia dell'arte* – kulturális szempontból *köztes* térben helyezkedett el, ahol a különféle eredetű színházi és színházon kívülről érkező elemeket új, *más* módon használták fel az alkotók. Ezzel a társulatok saját, minden mástól különböző, de minden lehetséges forrásból táplálkozó, társulatról társulatra változó színjátszásformát, színházi nyelvet alakítottak ki maguknak. Ezzel a színházi nyelvben jelentkező folyamatos változással saját korukhoz igazodtak, amelyben a klasszikus műveltség hagyományos formái, és a hagyományok tudatos elutasítása volt tapasztalható: a formai és tartalmi kísérletezés egy időben volt jelen a művészetek minden területén. A *commedia dell'arte* háromszáz éves története mellett talán ez az egyik oka annak, hogy mindmáig nem eldöntött tény, vajon reneszánsz vagy barokk jelenségről van-e szó. Vannak olyan színháztörténetek, amelyek a reneszánsz színház záró fejezeteként, míg mások a barokk színházról szóló rész végén tárgyalják a hivatásos társulatok történetét.⁶⁵ Ez a bizonytalanság azt a nézetet támasztja alá, miszerint egy-egy színész vagy színtársulat kapcsán végzett kutatásoknak számot kellene vetniük az előadások, és a fennmaradt szövegnyomok létrejöttének társadalmi, politikai-ideológiai, gazdasági és kulturális kontextusával is.⁶⁶

Erre annál is inkább szükség van, mivel mindaz, amit tudhatunk a *commedia dell'arte* társulatokról és tevékenységükről, az emlékek megőrzésének tudatos és következetes gyakorlatából származik. A dokumentumok jelentős részét a nézők, az előadások létrejöttében szerepet játszó megrendelők hozták létre, és őrizték meg különféle udvarok archívumaiban. Ezek többnyire azt a nézőpontot képviselik, amely az adott befogadói oldal elvárásait, ismereteit, kulturális helyzetét, ideológiai és politikai irányultságát és céljait is tartalmazza, és ez nem minden esetben – sőt szinte

felhasználásuk sem találkozott az egyéni invenció erejével. A Goldoni idején működő színészek többsége már nem rendelkezett az egyéni szövegteremtés képességével, amely a Cinquecentóban a társulatokban játszó minden színészre jellemző tudás volt.

⁶⁵ Ezzel a problémával kapcsolatban lásd: C. Molinari: *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996, 103; Ambrogio Artoni, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Milano: Costa&Nolan, 1996, 19-21. A legutolsó színháztörténetírói vállalkozás, a 2000-ben, Roberto Alonge és Guido Davico Bonino szerkesztésében megjelent *La nascita del teatro moderno* című kötet mind a reneszánsz, mind a barokk színház részeként említi a jelenséget, hangsúlyozva a Cinque- és a Seicento közötti átmenetet, és a különféle gyakorlatok, formák és hagyományok egyidejű jelenlétét Itália színházi panorámájában.

⁶⁶ Ugyanezt a véleményt fogalmazza meg Ambrogio Artoni is. Vö. A. Artoni: *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, im, 8.

alig – egyezik meg a színházi alkotók nézőpontjával és kulturális hátterével. Ezek a dokumentumok gyakran többet mondanak a nézőkről és a nézők által megélt korról, mint a nézett alkotásokról vagy a mögöttük meghúzódó alkotói folyamatokról.

Léteznek azonban olyan „dokumentumok” is, amelyeket a színészek hoztak létre, és ezek a szövegek a színészek nézőpontját, ismereteit képviselik. Természetesen ezek a szövegek is magukon viselik az adott kulturális környezet nyomait: valamihez képest beszélnek, vagyis a címzettek (többnyire nézők, királyok, mecénások, nemesek, udvari emberek) ismereteivel is számot vetnek mondandójuk formába öntésekor.⁶⁷ Ezek az írások azt az emléket őrzik, amelyet a színészek – tudatosan és következetesen – maguk után kívántak hagyni. Az így felépített és megőrzött kép a Cinque- és a Seicento idején élt színészek esetében többek között arról árulkodik, hogy e sokféle tudásból álló mesterség képviselői méltó helyet kerestek maguknak Itália kulturális és társadalmi életében.

V. Senkiföldje lakói

Azok a színészek, akikről ez a dolgozat szól, a színészi mesterség (*arte*) kialakításának, megszilárdulásának időszakában alkottak,⁶⁸ így a mesterségük szabályainak, technikáinak kidolgozása, valamint a már ismert és mások által művelt látványosságformáktól való különbözősége és követelménye irányította a tevékenységüket. Ez a különbözőség azonban nem valami teljesen új technikai eszköz feltalálásában rejlett, sokkal inkább a már létező formák és gyakorlatok, valamint technikák más módon való felhasználásában. E mellett az „új” mesterségnek ki kellett jelölnie saját helyét *„A világ összes, nemes és hitvány mesterségeinek egyetemes piacán”*.⁶⁹ Annak a helynek, amelyet a színészek kijelölhettek maguknak mesterségük

⁶⁷ Vö. Marco De Marinis: *Történelem és történetírás*, im, 52-57.; F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 344.

⁶⁸ Természetesen nem arról van szó, hogy a korábbi történeti korokban, így például az antik Rómában ne létezett volna a színészet, a színjátszás mestersége. Ám a különböző korokban és földrészekén színésznek nevezett hivatások tevékenysége között éppúgy különbséget kell tennünk, mint a mai és a múltbeli színházi formák között. Vö. infra *Nyilvános hisztriók* című alfejezetet.

⁶⁹ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili*, im. – Tommaso Garzoni 1584-ben velencében ezzel a címmel adta ki azt a vaskos könyvet, amelyben a korabeli mesterségekről és professziókról ad képet anekdotákon, történeteken keresztül, gyakran konkrét élő személyek munkájára hivatkozva. Pontos fordításban piac helyett térről kellene beszélnünk, ám ez az apró pontatlanság nem változtat a lényegen: a mesterségek tárháza ez a könyv, és a tér (*piazza*), annak ellenére, hogy nem azonos a piaccal (*mercato*), kulturális szempontból mégis az ismeretek és tudások szabadkereskedelmének helyszíne volt.

elismertetése érdekében – és amelyet egyelőre virtuális helyként vethetünk előre –, olyan tulajdonságokkal kellett rendelkeznie, amely egyaránt magán viselte az ismerősség és különösség jegyeit. Olyan helynek kellett lennie, ahol a színtársulatok színészei mássá válhattak, mint az ügyes műkedvelők, de ahol egyúttal ismerősként léteztek a kor elfogadott kultúrájának sokszínű palettáján. A színészek által írt és kiadott könyvekben gyakran találkozhatunk ilyen lehetséges helyek megjelölésével.

1601-ben, Lyonban jelent meg Tristano Martinelli, azaz Arlecchino egyetlen könyve *Compositions de Rhetorique* címmel.⁷⁰ A szerző, aki az első, és korának legismertebb Arlecchinója volt, könyv formában elkövetett tréfájában, annak címlapján megjelöli azt a helyet, amit saját magának tart fenn, de amit tetszés szerint megoszthat más színészekkel. A hely megjelölése Martinellinél rejtélyes utalások formájában történik, ám ez a titkolózás elsősorban e színész egyéni stílusából adódik, nem feltétlenül jelenti azt, hogy valami valóban súlyos titoknak kellene öveznie Arlecchino lakhelyét.⁷¹

Már maga a könyv is meglehetősen bizarr és meghökkentő, hiszen jórészt üres lapokból áll, csak pársornyi szöveg és néhány Arlecchinót ábrázoló metszet található benne. Ebben a könyv-tréfában már a szerző önmeghatározása is tréfának tűnik: „Monsieur Don Arlequin, *comicorum de civitate Novalensis*, corrigidor de la bonne lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux”.⁷² Az önmeghatározás nyelvi játékból, ahol a francia és a latin összekeverése minden szabályt mellőz, bennünket most leginkább Novalensa városa érdekel, amelynek Arlecchino a lakója.

Novalensa a Piemonte tartomány és Franciaország határán található legnagyobb postaállomás volt, ahonnan az Itáliából induló utazók nekivághattak az Alpokat átszelő útnak Chambéry felé. Egy *határ*-állomás, amely elválaszt és összeköt, amely egyszerre vég és kezdet, ahol az ismert és ismeretlen bizonytalan egyensúlyban van jelen.

⁷⁰ A könyv egyetlen fennmaradt példányát a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzik Rés. Y2.922-es raktári számon. Az általam használt modern kiadás – amelyből az üres lapok értelemszerűen kimaradtak – Delia Gambelli gondozásában jelent meg. D. Gambelli: *Arlecchino a Parigi*. im, 421-434.

⁷¹ Martinelli sajátos, a bohócok kultúráját idéző stílusára jellemző, hogy mindig másról beszél, mint amit mondani akar, vagyis szavainak és megnyilatkozásainak jelentős része kétértelmű, mindennek egyszerre mutatja a színét és a fonákját, és a tréfálkozás jelenti azt az alapot, amire a komoly mondanivalót is felfüzi. Martinelli stílusának érzékeltetésére egyetlen példa is elegendő: Arlecchino teljes nyugalommal megengedheti magának, hogy egy magánlevélben Medici Máriát tyúknak, a kakasok (*galli*/gallok) királynőjének nevezze. S. Ferrone (szerk.): *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, im, 378.

⁷² In D. Gambelli: *Arlecchino a Parigi*, im, 421.

Arlecchino, a bohóc-komédiás, ennek a határvárosnak a lakója. Itt szerzi tapasztalatait, és e helyütt éppen a folytonos tranzit-állapotnak, az indulás és érkezés egyidejű jelenlétének, valamint az itt felbukkanó utazók sokféleségének köszönhetően a szabályok szabálytalan (vagy inkább más szabályok szerinti) összekeveredése uralkodik. Köztes hely ez, ahonnan tetszés szerint több irányba ki lehet tekinteni, és ahol az emberi cselekvések számtalan változata folyamatosan hat egymásra.

A „lakóhelyre” tett rejtett utalás azonban ezzel nem fejeződik be. A címlapon, ott, ahol általában a nyomdász nevét és a kiadás helyét jelölik meg, ezt olvashatjuk: „imprimé de là le bout du monde”.⁷³ A „világ vége” szintén határ, az ismert – a valós világ – és az ismeretlen – az elképzelt, túlsó világ (túlvilág) – közötti választóvonal, ha tetszik limit, amelynek átlépésére csak kivételes alkalmakkor, kivételes embereknek van joguk.⁷⁴ Ehhez a „véghez” hasonló maga a színház, a valós világ és egy elképzelt, fiktív – lehetséges – világ találkozáspontja, a nézők valóságának és a színészek által bemutatott fiktív „valóságnak” a találkozása.

Mivel rejtett utalásokról van szó ezen a címlapon, azt gondolhatnánk, hogy pusztán a véletlen és az értelmező élénk fantáziája avatja Arlecchino Tristano Martinellit a köztes terek vagy határok lakójává. Nincs szó sem véletlenről, sem a fantázia játékaról. Martinelli másik önmeghatározása, amelyet II. Cosimo de' Medicinek írt levelében olvashatunk, szintén olyan helyet jelöl meg otthonául, amely két város közötti úton található: „Noi Arlechinorom comicoromo de *civitate Marcariensis*...”.⁷⁵ Marcaria szintén köztes állomáshely volt a Milánó és Mantova közötti útvonalon, ahol az utazók csak rövid időre álltak meg, de amely Arlecchinónak az otthont jelenti.⁷⁶ Tristano Martinelli, aki színésztársaival ellentétben tudatosan és hangsúlyosan azonosítja magát a saját maga alkotta egyszerre régi és új figurával, aki a sarlatánok felügyelőjének tisztét tölti be és inkább a bohócok kultúrájának, mintsem a

⁷³ Ezt a helymegjelölést a színháztörténészek általában két módon magyarázzák. Egyrészt Arlecchino figurájának eredetére való utalást látnak benne, aki a pokol királya, a valós világ végénél kezdődődő másik világ lakója (Vö. S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, 191). Másrészt ez a megjelölés Lyon városának arra a negyedére utalhat, ahol a nyomdászok jórésze székelt és amit éppen "Le bout du monde"-nek neveztek akkortájt (Vö. S. Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988, 137.).

⁷⁴ Például Pálnak, Aeneásznak és Danténak. Ha Arlecchino figurájának eredetére gondolunk, egy másik világ lakójaként, a folytonos utazásra ítelt árnysereg vezéréként, a pokol királyaként (Herla-King, Hellequin, Herl-König), éppen abból a túlsó világból érkezve ő is átlépheti ezt a határt (Vö. L. Zorzi, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, im, 157-164).

⁷⁵ S. Ferrone: *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, im, 382.

⁷⁶ Ambrogio Artoni Martinelli tudatos és látványos önprezentációjában szintén az alteritás nyomait véli felfedezni, ám ezt Martinelli és a többi színész viszonyában gondolja el. Szerinte Arlecchino a társulatok új fajta színházához képest érzi magát kivülállónak, hiszen egy másik kultúra, a bohócok kultúrájának képviselője. Vö. A. Artoni, *Il teatro degli Zanni*, im, 238-240.

reneszánsz udvari komédia-játszásnak a képviselője, olyan ország lakója, amely senkié és mindenkié egyszerre. Szabad terület (*zona franca*), ahol nem korlátozzák és szabályozzák állami vagy egyházi törvények az ideiglenes lakók cselekedeteit. Arlecchino a „senkiföldjén” lakik, amely azonban minden utazó állomása is. Olyan hely, ahol a dolgok egyszerre ismerősek és idegenek a különféle irányokba igyekvő emberek számára, és ahol sajátos törvények uralkodnak.

Tristano Martinelli önmeghatározása azt sugallja, hogy a bohóc – aki egyúttal színész is – különböző világok határán él, ám ez a határ nemcsak elválasztja, hanem össze is köti a két oldalon elhelyezkedő területeket. A határ itt olyan vonal (sáv, mezsgye vagy övezet), amely elválaszt és összeköt, és amely a térben horizontálisan és vertikálisan is elképzelhető, ebben a minőségében pedig egy-egy ember, embercsoport, nemzet, kultúra, művészet, vagy dolog (ön)meghatározását teszi lehetővé. Olyan vonal, amely határt szab a lehetőségeknek, de amely folyton arra csábítja az embert, hogy átnézzen a túloldalra, átlépjen a határon túli tartományba, és ezzel az áthágással saját lehetőségeit kitágítsa, megmerítkezve abban, ami a „más”, a különbözőt határozza meg. A határ átléphető – legyen az valós vagy virtuális –, így a Novalensaként vagy Marcariaként, tehát postaállomásként megjelenő fogalomhoz szorosan kapcsolódik a mozgás, az utazás fogalma is.

Az utazás, és ezzel együtt a valós határok átlépése XVI-XVII. század fordulóján tevékenykedő színtársulatok életének fontos és állandó mozzanata volt. A határok elhelyezkedése azonban ebben a korban másként alakult, és így az utazás és a határátlépés módja is más volt. Léteztek országhatárok, a hercegi udvarok határai, városfalak, de a városokon belül is létesültek kisebb területeket elkülönítő határok a különböző városrészek – esetleg gettók – között. Ezek elsősorban az önmeghatározás szerepét látták el, hiszen mindenki, aki kívülről jött, idegen, ezért gyanús is volt. Ismeretlen világ szokásait, ideáit, kultúráját, nyelvét, időnként súlyos járványok kórokozóit hozták magukkal, noha a „szellemi járványok” – így a komédiások előadásai is – veszélyesebbnek tunk a hatóságok szemében, mint a betegségek.⁷⁷

A másság iránti bizalmatlanság megnehezítette a mozgást, mégis biztos állítható, hogy éppen e századfordulón hatalmas tömegek vándoroltak országról-országra, városról-városra. A határátlépők között találhatjuk a kereskedőket, a zarándokokat, a *Wanderlehre*-t, tanulmányutat folytató mesterlegényeket, az egyetemi és más keretek között tanulmányokat végző arisztokratákat, és egy hatalmas, marginális

⁷⁷ Vö. F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*. im, 5-43.

helyzetben élő tömeget.⁷⁸ A szélekre szorultak között voltak a szegénység hajszolta vidékiek és a vagabundok, a vallási okokból üldözöttek, vagy a más eszmék uralta vidékekre igyekvők (mint a protestánsok), illetve a hivatásos mulattatók, köztük az egyre nagyobb számban jelentkező színtársulatok. Az utazók a helyben élőkhez képest – éppen a határátlépésnek köszönhetően – egy-egy sajátos társadalmi csoportot alkottak,⁷⁹ amely időnként teljes egészében elfogadta az adott országokban uralkodó szabályokat, máskor azonban nem volt hajlandó asszimilálódni. Ezek az alkalmi vagy hosszú távon létező csoportosulások éppen a másság (ön)védelmét szolgálták.

A színészek és színésznők alkotta csoportok – amelyeket Ferdinando Taviani nyomán nevezzünk mikro-társadalmaknak⁸⁰ – társadalmi összetételükben, kulturális és morális hátterükben, és elsősorban az őket körülvevő világhoz fűződő „fiktív” viszonyukban minden más csoporttól különböztek. „A színész, mint az emberhez hasonló ember, olyan figura-enigma, aki képes kitágítani az élet megszokott értelmét”.⁸¹ Emberek, és mégis mások, hiszen valódi lényük szinte sosem ragadható meg. Olyan emberek, akik elsősorban színészek – ebben a tekintetben pedig a valós és a fiktív határán állnak, mint Arlecchino, a bohóc-színész is –, és csak azután emberek.⁸² Inkább *asszimilálják* a körülöttük lévő világban tapasztaltakat, mintsem asszimilálnának az ott érvényes szabályokhoz. Hasonlóak, mégis mások, és talán éppen a határokon átvezető mozgásuknak köszönhetően ismerős idegenek.

A színészek mikro-társadalma eredeti, sajátos szabályokkal rendelkező önszerveződés volt, amely elsősorban a belső rendet és egyensúlyt valósította meg a színészi hivatás szolgálata érdekében, és ez a rend szolgált az önvédelem alapjául.⁸³ A belső szabályozás hierarchikus rendszere hozzájárulhatott a társulat sikeréhez, amely

⁷⁸ L. Allegra: „In viaggio, fra Cinque e seicento“. In *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6/8 aprile 1987*, Genova: Costa & Nolan, 1989, 42.

⁷⁹ Ezeket a csoportokat Victor Turner fogalmaival élve „liminárisoknak” és/vagy „marginálisoknak” is tekinthetjük, akik – hogy egy másik turneri fogalmat is használjak – a társadalmi struktúrában való mozgásuk módja és iránya szerint, de egyéni döntés alapján választják meg azt az ún. komunitast, amelyhet tartozni szeretnének. Vö. V. Turner: „Átmenetek, határok és szegénység: a komunitas vallási szimbólumai”. In Bohannon – Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Budapest: Panem, 1997, 676-677. A komunitasról vö. Uő: A liminális és a liminoid fogalma a játékbán, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról, (ford. Oroszlán Anikó és Matuska Ágnes). In *Határtalan áramlás. Színházméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, szerk. Demcsák K. Kálmán C. Gy. Budapest: Kijárat, 2003, 38-45.

⁸⁰ F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, im, 388.

⁸¹ „L'attore come uomo simile all'uomo, figura - enigma capace di dilatare il senso del vivere normale” C. Meldolesi: „La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più”, in *Inchiesta*, 1984 január-június, 63-64. szám, 103.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Idem*.

elsősorban a kontextusok folytonos váltakozása miatt főként a transzformáció vagy transzfiguráció képességétől függött. Az emberhez hasonló emberek a határmezsgyén való létük miatt kénytelenek voltak váratlanul és igen gyorsan alkalmazkodni az őket befogadó közeghez és elvárásaihoz. Ismerték a szabályokat, és így könnyebben tudták áthágni azokat.⁸⁴ „Idegen testként” voltak jelen abban a közegben, ahol éppen fölbukkantak, nagy „család” vagy „kicsi állam” egy nagyobb államban. Ám képesek voltak idegenségüket és másságukat saját javukra fordítani az átalakulás képességének köszönhetően.

Nemcsak a befogadó közeghez, hanem azokhoz az emberekhez is alkalmazkodniuk kellett, akikkel a határokon, a fogadóknban, a kapuknál, a postaállomásokon találkoztak. Tőlük elsősorban a túlélési technikákat, a belső szerveződés alapvető szabályait vették át, de a színpadon is megjelenítették őket, feltárva a nézők előtt azokat az életmódokat, amelyeket a határok léte miatt ők nem ismerhettek meg. Kereskedők, kalózok, csavargók, mindenféle vándorok társaiként, velük és ellenükben léteztek a határállomá-sok.⁸⁵

A társulatok kulturális tőkéje éppen a határátlépéseknek, a találkozásoknak köszönhetően egészült ki folyamatosan más, új, idegen elemekkel. Ezek az emberhez hasonló emberek, akik „önmaguk és önmaguk ellentétei” voltak,⁸⁶ mindent asszimiláltak, amivel csak találkoztak. Alapanyagként használták a világot, az utakat, a postaállomások, a határövezetek, a terek világát, amely már önmaga is színház, Giovan Battista Andreini meghatározása szerint „a világi események (tettek) színháza”.⁸⁷ A legnagyobb csodálatot éppen a váratlan, az adott társadalomban elfogadott szokásoktól, viselkedési mintáktól eltérő, más, idegen emberek, világok és szokások (nyelvek) megmutatása váltotta ki a nézők körében.⁸⁸ Ez a váratlanul (*all'improvviso*) színpadra transzponált másság volt a commedia dell'arte színészek művészetének egyik ereje. A másság ismerete pedig éppen a határok átlépésének, és a határok közötti mozgásnak volt köszönhető.

Martinelli és színésztársai tevékenységükkel az egymástól elválasztott területek közötti találkozást, a határvonal összekötő szerepét erősítették meg mind a konkrét,

⁸⁴ A színészek elsősorban saját szabadságuk megteremtését tartották szem előtt. Lásd erről bővebben: S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, im, 3-33.

⁸⁵ Siro Ferrone kiváló könyvének már a címe (*Attori, mercanti corsari*) is utal erre a jellegzetességre: vagyis a színészek a kereskedők és a kalózok mintájára, hozzájuk hasonló módon éltek.

⁸⁶ S. Ferrone: *Attori, mercanti corsari*, im, 9.

⁸⁷ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, in Falavolti, im, 61.

⁸⁸ S. Ferrone: *Attori, mercanti corsari*, im, 10.

mind a virtuális választóvonalak mentén. Olyan színházat műveltek, amely eltért a mindennapi életben használt szerepjátszástól, ám ugyanakkor épp a mindennapok színpadán érzékelhető, megtapasztalható életmódokat, élethelyzeteket és a helyzetek által befolyásolt lehetséges emberi döntéseket, tetteket mutatta be. Ebben a színházban a színész, a komédiás vagy a bohóc alakja, a „határok” kulturális sokszínűségéből táplálkozó tettei, hangja, mozdulatai, mondatai eleveenségükkel, megkomponált természetességükkel voltak képesek kitágítani az élet megszokott értelmét.

Novalensa, Marcaria és a „bout du monde” kiindulópont lehet ahhoz, hogy megközelíthessük a színészek saját mesterségükről alkotott elméletét, és felvázolhassuk azoknak a – virtuális és konkrét – helyeknek a tipológiáját, amelyeket a hivatásos színészek önmaguknak jelöltek ki a világban. A színészek elméletében – úgy tűnik – szorosan összekapcsolódik a mesterség művelése közben, az utazások során megélt világtapasztalat, és a színész-ember színpadi „életének” különleges technikája. Giovan Battista Andreini és kortársai színházról vallott elképzeléseinek alapját mindezek mellett a korabeli teológiai, filozófiai gondolatok, az intellektuális, kulturális és ideológiai közeg, vagy közegek színházról és színjátékról felépített elképzelései jelentették. Ez az alap többnyire a színház és az élet lehetséges kapcsolatainak, viszonyának különböző módon való megragadásából épült fel, és ily módon befolyásolhatta Andreini elméletét és filozófiáját is a színházról, a komédiáról, az emberről, a világról és azokról a kapcsolatokról, amelyek a művészet és az élet között létesülnek.

I. Színház vs. látvány

A XVI-XVII. század fordulóján működő itáliai hivatásos színtársulatok tevékenységének – az elméletnek és a mögötte húzódo gyakorlatnak – a feltárása esetében első lépésként szükséges megkülönböztetnünk és átgondolnunk néhány alapvető, ma is használatos fogalmat és szót, amely a korabeli írásos és szóbeli kultúrában mást is jelenthetett. Az egyik legfontosabb ezek közül a 'színház' (*teatro* vagy *Theatro*), amelyet az 1600-as években számos színházon kívüli jelenségre is használtak. E szó jelentésmezeje igen tág, bizonyul a korban, és ha a két leggyakrabban használt jelentéstől – egy adott pillanatban és helyen az emberek egy csoportja egy másik embercsoport előtt úgy tesz, mintha más volna, mint aki, és előad, eljátszik egy nem valós, de reális, fiktív cselekvéssort, illetve az az épület, tér, hely, ahol mindez lezajlik – eltekintünk, és a szó mögé pillantunk, meglepő eredményre juthatunk.

A Cinque- és a Seicento „színházmaniája” („*teatromania*”), amelynek gyökerei valószínűleg az antik kultúrából erednek, olyan jelenségek, dolgok, emberi cselekvések és törekvések egymás mellé rendelését és egy néven (*teatro*) nevezését takarja, amely olykor igen távol esik a mai színház-fogalmunktól, és kevés köze van a színjátszás korabeli formáihoz, műfajaihoz.⁸⁹ Inkább valamiféle széleskörű világlátásról van szó ez esetben, amely metaforává alakította a színházat, ezért ha valóban a színjátszásról, színjáték-formákról, a színészi, dramaturgiai alkotófolyamatokról és a befogadási szokásokról kívánunk képet alkotni magunknak, nem csak és nem elsősorban a színház névvel illetett jelenségekre és dolgokra érdemes koncentrálnunk.

A másik átgondolandó szó a '*spettacolo*', amelyet leginkább színházi előadásként fordítunk magyarra, de amely nem feltétlenül jelenti a mai értelemben vett színházi előadást, vagyis egy dráma színrevitelét, előadását, eljátszását.⁹⁰ A vizsgált

⁸⁹ Vö. M. Costanzo, *Il «Gran Teatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1964, 11n és 30, valamint E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2002 (1948, Bern, Francke Verlag), 158-159.

⁹⁰ Természetesen nem minden mai színházi előadás használja irodalmi alapként a drámát. Ebben a dolgozatban azonban nem kívánok részletesen kitérni a jelenkor színházi előadásainak tipológiájára, és az intézményesült, vagyis a közsínházi gyakorlat leggyakrabban használt eljárás módját, a drámák színrevitelét tekintem viszonyítási alpnak.

korban ennek a szónak időnként semmi köze sem volt a színjátékos tevékenységhez, a színjátékhoz vagy az irodalmi alaphoz, a drámához. A *spettacolo* inkább olyan gyűjtőnév, amely alá minden, főként a látással megragadható, érdekes, különleges, furcsa, szép vagy fenséges, csodálatos, más és más felépítésű és koreográfiájú látványosság tartozott. Olyan, eseménynek is tekinthető reprezentációról van szó ez esetben, amely inkább köthető a képekhez, a festményekhez, a festőiséghez, mintsem a drámák színreviteléhez. A *spettacolo* szóval jelölt jelenségek – tánc, játékok, ceremóniák, bankettek, performanszok, stb. – a díszítésre és pompára építve, a dolgok külsődleges voltát, látható felületét mutatták meg. Azt a „burkot”, amely díszítettsége folytán kedvező színben (képben) tüntette fel a valóság bármely elemét, és ezzel a spektákulum megrendelői és egyben nézői az önmagukról alkotott kép pompájában gyönyörködhettek. A többi néző, vagyis a nép fiai, ily módon szembesülhettek uraik dicsőségével, a hatalmon lévők nagyszerű tetteivel, vagy egy-egy család eredetének isteni voltával. A különféle látványosságokat ebben a korban is az önreprezentáció egyik fontos elemének tekinthetjük, amelyet az antik Róma gyakorlatához hasonlóan politikai érdek táplált.⁹¹

A reneszánsz udvari vagy városi „színház” szervező egysége, az *ünnep* például olyan látványosság-műfajokat és -formákat tartalmazott a Cinquecento elejétől kezdve, amelyeket kevésbé tarthatunk színházi előadásnak: a *trionfórol*, a bevonulásokról (*entrate trionfali*), a legkülönbélebb ünnepi menetekről (*cortei*), a bankettekéről, a *paliókról*, azaz versenyekről, a csoportos vagy páros bajvívásról (*tornei*), a harci játékokról, lovagi tornákról (*giostre*), vízi csatákról (*naumachie*) van szó.⁹² Az ugyanezekben az ünnepeken előadott színházi előadásokat pedig gyakran nem is illették e szóval. A drámák – legtöbbször komédiák –, vagy eklogák, dialógusok előadása csak az egyik része volt a látványosságnak. Ha pedig a komédiák el is különültek minden más látványosság-formától és önálló színházi eseményként jelentek meg, az előadásban (*rappresentazione*) használt közjátékok képviselték elsősorban a látványosságot (*spettacolo*).⁹³

Igaz, hogy a reneszánsz színház részének tekinthető eseményeken a látványos díszletek, a megkoreografált táncok és mozgások, a mitológiai és allegorikus alakok csodálatos feltűnése és átalakulása a diadalszekerek jövés-menése közben, vagy a harci

⁹¹ Paul Veyne: *Il pane e il circo*, Bologna, il Mulino, 1984, 631.

⁹² Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, 181-202.

⁹³ Vö. Marco de Marinis: *Történelem és történetírás*, im, 54.

játékok és versenyek előtt olyan komplex látvány-dramaturgiára épülő szervezet részeként jelentek meg, amelyet mindenképpen megkomponált előadásnak kell tekintenünk. Előadásnak (*rappresentazione*), színháznak és fikciónak, hiszen például 1579-ben, Firenzében, I. Ferenc és Bianca Cappello esküvői ünnepségén azok a Vénuszt követő Fúriák, akik tüzet okádtak farkukból és szájukból, nem voltak valódi fúriák, ahogyan Vénusz sem volt maga a földre szállt istennő, hanem csak úgy tett, mintha az lett volna.⁹⁴ A nem valódi, előadott és színháziasított (teatralizált) Fúriák és Vénuszok esetében talán még könnyen elbánunk a szavakkal, de hogyan határozzuk meg például X. Leó pápa 1515-ös firenzei látogatásának nyitányát, a győzelmi bevonulást? Vajon ebben az esetben a Medici család prominens tagja egy színházi előadáson játszó színész volt-e? Vagy egy szimbolikus és fiktív hódítás végrehajtója? Egy kulturális performansz előadója? Esetleg egyszerűen egy főszerep, a hatalom mozgó emblémája?⁹⁵

Mindez újabb kérdéseket vet fel: vajon hol kezdődött *itt* a színház, és milyen viszonyban állt azzal a színházzal, ahol műkedvelő vagy hivatásos színészek adtak elő és mutattak be drámákat, hogy bennük egy világot reprezentáljanak? Vajon színháznak tekintsük-e bármely dolog előadását, ábrázolását, reprezentációját, látvánnyá avatását? Mi a különbség, és mi a közös a színházi előadások és más látványosságok között? Milyen módon tudunk különbséget tenni (különbséget kell-e tennünk?) a látványt használó nyilvános szereplések és műfajok között? Ezek a kérdések annál is inkább fontosak, mivel az imént említett reneszánsz ünnepek látványos eseményeinek emlékét olyan könyvek őrzik, amelyek címében a 'színház' és az 'előadás' szavak szerepelnek, és amelyek a korabeli színház történetét hivatottak összefoglalni. Noha a reneszánsz ünnepek látványosság-műfajait, X. Leó pápa győzelmi bevonulását, vagy például kései utóda, X. Ince pápa beiktatási szertartásának (1644) eseményeit színháznak is tekinthetjük, ezekben az esetekben mégis másról van szó, mint amit a jelenkor színház-fogalma sugall.

Ezekben a látvánnyá avatott nyilvános szereplésekben valójában a politikai hatalom kinyilvánítása, a hatalmi reprezentáció kapott főszerepet, és ezzel együtt maga a látvánnyá tétel, a benne rejlő erő került a középpontba. A látvány vagy látványosság, a nyilvános szereplés és a reprezentáció a reneszánsz idejében is olyan hatalommal bírt,

⁹⁴ Az ünnepek részletes menetét és a látványosságok leírását lásd G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, im, 198.

⁹⁵ A bevonulás részletes leírását lásd John Shearman: L'entrata fiorentina di Leone X, 1515, in F. Cruciani – D. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, im, 239-250.

amely képes volt fenntartani és megőrizni egy-egy adott társadalom politikai, kulturális, társadalmi hierarchiáját. Ugyanakkor a látvány és reprezentáció képes volt arra is, hogy megbolygassa, vagy egyenesen felborítsa a fennálló rendet, és megváltoztassa a társadalomszervezet egészét. Éppen ezért olyan „eszköz” volt, amely a fennálló hatalomra nézve veszélyessé válhatott, amint mások kezébe került. Olyan eszközként volt szó, amelyet birtokolni és uralni kellett ahhoz, hogy a hatalmon lévők fiktív – mozgó és hangzó – képek teremtésével is megerősíthessék saját pozíciójukat a társadalomban, és amellyel az egész társadalom számára üdvös elveket és értékeket közvetíthettek.

Mindennek ékes bizonyítéka a reneszánsz ünnepek látványosság-műfajainak tipológiája, vagy a különféle műfajok aránya és súlya. Míg az általunk valóban színháznak tekintett előadások szinte jelentéktelen epizódként szerepeltek az események sorában, addig az ünnepelt személy vagy család dicsőségét deklaráló látványosságok és játékok uralták az ünnep idejét. A diadalmenetek, az allegorikus-mitológiai jelenetek, a győzelmes csaták rekonstrukciói, vagy a különféle harci játékok olyan pozitív és pompás képet közvetítettek a hatalom birtokosairól, amely megkérdőjelezhetetlenné tette uralmukat. Ha ugyanis a fennálló rend vezetői győzelmek sorát érik el, ha dicsőség övezi a politikai tetteiket és döntéseiket, ha a hierarchia csúcán lévők isteni eredete megkérdőjelezhetetlen, akkor nem kétséges, hogy minden úgy van jól, ahogy van. A dicsőségben pedig a társadalom minden tagja részesülhet.

A *spettacolo* és a *teatro* szavak tehát önmagukban nem vezetnek el ahhoz a hivatáshoz és értelméhez, amelyet a színjátszást művelő színészek mesterségül választottak Itáliában, és amely a fent említett látványosságokhoz képest más volt. Ha a mesterség *értelmét* és *célját* tartalmazó elméletek nyomát kutatjuk, ezek mellett és ezek kiegészítéseként számot kell vetnünk azokkal a jelenségekkel is, amelyek az írásos kultúra mellett létező népi vagy szubkultúrák játékgyománnyait képviselték, és amelyre a színház szó a legkevésbé sem vonatkozott.

Amint korábban láttuk, a Cinquecento és a Seicento Itáliájában a színház számos különböző formában és különféle kulturális közegekben virágzott. A hatalmi reprezentációt szolgáló látványosságok mellett a századforduló idején Itália kulturális életében egyre nagyobb szerephez jutottak a színházi előadások, vagyis a komédiák, a pásztorjátékok, a tragédiák és az operák színrevitelei. Reneszánsz udvarok, akadémiák, városi előljárók és polgári szervezetek, egyházi és világi iskolák rendeztek világi és

egyházi ünnepek alkalmával színházi előadásokat. A legnevesebb írók írtak különféle műfajú darabokat, a legismertebb építészek terveztek és építettek színházépületeket vagy előadások befogadására alkalmas tereket és színpadképeket, hogy aztán írók és építészek, festők és udvari emberek, egyházi emberek és polgárok együtt vegyenek részt az előadások kivitelezésében, a szervezésben, a tervezésben és olykor a rendezésben és a színjátszásban is.⁹⁶ E kor emberei számára a színház természetes közegként jelent meg, hiszen a terek, utcák, termek, paloták, piacok egyik pillanatról a másikra színházi előadások helyszínéivé válhattak. Ezeken a színházzá alakított helyeken ugyanaz a személy néző és nézett, befogadó és színjátkozó is lehetett egyszerre. Ezek a sokrétegű és különféle kulturális közegekben létező színházi tevékenységek azt sugallják, hogy e kor emberei életében a színház – elsősorban a színházi előadás, mint egy dráma színrevitele – jelentős és *pontosan meghatározott* funkciót töltött be.

Erre engedne következtetni az a már említett „színházmánia” is, amelynek alapvető jellemzője, hogy a színházi szakszavak többségét – mint színház, színpad, előadás/látvány (*spettacolo*), komédia és tragédia, előadás (*rappresentazione*) – mindenféle, olykor egymástól távol álló és különböző dolgok megnevezésére használták Itáliában. A színházi fogalmak a köznyelv részévé váltak, így azt gondolhatnánk, hogy e kor emberei olyan világban éltek, ahol az általunk *művészetként* ismert színház volt szinte mindig és mindenütt jelen, a maga konkrét funkciójával, technikáival, esztétikai értékével. A színházi szavak „mániákus” használata azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy valóban színházról, vagy a hozzá kapcsolódó dolgokról van szó a ránk maradt, különböző műfajú szövegekben. A különféle dolgok színházasításai nem érintették közvetlenül az adott színházi kultúrát, mégis kötődtek hozzá. Olyan háttérként, gondolkodásbeli alapként szolgáltak, amely befolyásolhatta a hivatásos színházi szakemberek munkáját és elméletét.

II. Színház ég és föld között

⁹⁶ Az előadások létrehozásában való együttműködésről lásd többek között L. Zorzi: Ferrara: il sipario ducale, in Uő: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, 26-31. Magyarul lásd in Demcsák-Kiss: *Színház-szemiográfia*, im, 144-149. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, 125-126. Ennek a könyvnek a III. fejezete Bernardo Dovizi da Bibbiena *Calandria* című komédiájának 1513-as urbinói előadásának létrejöttét vizsgálja, elsősorban építészeti és látványdramaturgiai szempontból.

A színészek írásainak esetében sem biztos, hogy a színház (*teatro*) szó a színházi előadások bemutatására szolgáló helyet vagy az előadást, esetleg a színpadi művek írásban megjelent korpuszát jelenti. Noha Giovan Battista Andreini írásainak időről-időre feltűnik e szó, konkrét jelentésében nem lehetünk biztosak. Az esetek nagy részében a színház szó mindenképp valamiféle térre, helyre vonatkozik, amely azonban nem mindig konkrét színházépület. Néhány jellegzetes példa megvilágíthatja ennek a színháznak nevezett helynek az összetettségét és többarcúságát szerzőnk esetében.

Az 1604-ben megjelent *La saggia Egiziana* című párbeszédben Ergasto – aki a történet szerint a világ és főként a színház hazugságaitól menekülve az erdő mélyén, magányosan él – a színház szót olyan komplex értelemben használja, amely egyesíti a színházi teret, a színpadot, az előadásokat és a színészi mesterséget: „Valaha a színházak (*teatri scenici*) rajongója voltam, annyira, hogy sok ezerszer léptem ilyen helyre (*opra*)”.⁹⁷ A *teatro* – és a szinonimaként használt *scena* – tehát olyan hely, építmény, létesítmény, ahová be lehet lépni, és ahol az ember az előadás tanúja lehet. Néhány sorral később a színházi előadás vagy művészet elvetemültségéről van szó egy olyan hasonlatban, amelyben a fiatal férfi ezt a művészetet (*arte*) a szépségével és illatával csábító rózsabokorhoz hasonlítja, amely csak látszólag gyönyörű, de valójában gonosz, hiszen a tüskéi sebeket okoznak. A színház mint helyszín, és benne az előadás a rózsához hasonlóan, magához vonzza a gyanútlan embert, majd sebet ejt rajta.⁹⁸ Olyan hely, ahol elvetemült és veszélyes gyakorlatot folytatnak.

A párbeszéd másik szereplője, az idős egyiptomi asszony, aki próbálja meggyőzni a fiatalembert a színházi előadások hasznáról és nemességéről, válaszában a színház szót szintén előadások befogadására alkalmas helyszín megjelölésére használja, ám azt összeköti egy másik hellyel vagy térrel, amelynek látszólag semmi köze a színjátékokhoz és a színházakhoz: „Te, a jóra vak vakond és a hibákra Árgus szemmel néző. Gondolkodj! Azzal, hogy elmenekülsz a pompázatos színházak (*teatri pomposi*) elől, egyúttal eltávolodsz az egész világ Egétől is, a fenséges színpadtól (*scena*), ahol minden tanult lélek megtanul örökkévalóvá válni”.⁹⁹ Az idős hölgy az egész világ Ege (*Ciel del mondo tutto*), a világmindenség és a színházak között létesít szoros kapcsolatot, mintha a két világ, az égi és a színházi egymás nélkül nem léteznének, és

⁹⁷ G. B. Andreini: *La Saggia Egiziana*, Firenze, Timan, 1604. A dolgozatban a Siro Ferrone tanítványai által készített leiratok gyűjteményében (deposito Ferrone) lévő példányt használok, oldalszám helyett pedig az adott verssor számát közlöm. Itt: 366-368.

⁹⁸ Uo, 373-379.

⁹⁹ Uo, 433-437.

ez a világok közötti kapcsolat azért is fontos, mert itt, ebben a kettős világban tanulhatja meg a tanulni vágyó azt, ami az örökkévalósághoz vezet. Noha ezek a mondatok nem egyértelműek – vagyis nem tudjuk meg, hogy a színpadon játszó tanult főek jutnak-e el az örökkévalósághoz vagy a nézők, illetve minden résztvevő –, magának a kapcsolatlétesítésnek a ténye két dologra hívja fel a figyelmet. Egyrészt arra, hogy amikor Andreini a színházról ír, nem lehetünk biztosak abban, hogy miről is beszél: a világról, a színházról, az Univerzumból vagy az isteni teremtményről. Másrészt a két tér közötti szoros kapcsolat, már-már „egyesülés” új értelemmel ruházza fel a színpadokon látható előadások és a színpadtér jelentését is. A színházi előadás nemcsak az emberi lét szféráját érinti, nemcsak az emberek tetteit mutatja be, hanem lehetővé teszi az isteni és emberi világ közötti kapcsolatok megértését is, és elősegíti a két világ között létesült határ átlépését.

A színházi pompa (*pompa del Teatro*) kérdése, amely a *La saggia Egizianában* az előadások látványban megjelenő minőségére utal, a *La Ferinda* című „kísérleti” komédia olvasókhöz írt előszavában is előkerül,¹⁰⁰ és ott egyértelműen a színházi előadás terére jellemző látvány értelmében szerepel. A pompa a színpadképben, a díszletekben, a csodálatos színváltásokban, és a ruhák, a kellékek gazdagságában jelenik meg, míg a színház itt az a – többnyire udvarokban vagy városi középületek termeiben található – hely, ahol az operákat (*opere recitative*) adták elő, és amelyeket látva Andreini dramaturgiai és látványdramaturgiai szempontból hasonló felépítésű komédiát próbál írni.¹⁰¹

A *La Centaura* című darab nézőkhöz írt előszavában szintén szóba kerül a színházi pompa kérdése, ahol a színház szó az előadások színhelyét jelöli. Itt, ebben a térben a címszereplő Kentaurnő – és egyúttal a darab – furcsa alakja a nő, az állat és a

¹⁰⁰ Az előszóban maga Andreini tájékoztatja az olvasót komédiája „eredetéről”, majd részletesen leírja azokat a nehézségeket, amelyek különleges terve megvalósítása közben adódtak: „Ond’io inuaghitiomi di così maravigliosi Spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente, chi avesse composto un picciol nodo diL commedietta in così fatto genere. Pensai molto, non ci trovando altro che grandissima difficoltà”. *La Ferinda*, Parigi, Della Vigna, 1622, *Ai Benigni Lettori*, számozatlan oldal. A kiemelés tőlem származik. Andreini és a Fedeli társulat 1608-ban, a mantovai udvarban játszott Francesco Gonzaga és Margherita di Savoia esküvői ünnepségsorozata alkalmával, ahol a kor legkiválóbb zenészei és librettistái, Claudio Monteverdi, Marco da Gagliano, Alessandro Striggio is részt vettek saját műveik bemutatásában. Nem pusztán véletlenszerű találkozásról volt szó Monteverdi esetében: a neves zenész Arianna szerepének elénkélésére Andreini feleségét, Virginia Ramponit kérte fel. A mantovai események összefoglalását lásd: S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, 13-17.

¹⁰¹ A dramaturgia szó itt nem csak a verbális szöveg megformálását jelenti. A színházi előadás dramaturgiája az előadásszöveg szóban és látványban megjelenő összes elemének megkomponálását, összszövezését, valamint a színpadi tér használatát jelenti. Vö. E. Barba – N. Savarese, *L’arte segreta dell’attore*, Lecce, Argo, 1996, 46-49.

királyi vér egyesülésében képviseli az emberi létezés különböző tereit: a várost, a vidéket és a királyi, hercegi udvart.¹⁰² A Kentaurnő és az ő testében megjelenő darab szörny-alakja egyetlen egységbe, egyetlen testbe sűríti az emberi létezés egymástól elszakított tereit, és a három drámai műfajt, a komédiát, a pásztorjátékot és a tragédiát. Ez a furcsa, valószínűtlennek tűnő egyesítés nem akadályozza meg a szerzőt abban, hogy kritikát fogalmazzon meg korának színházi praxisaival, szokásaival szemben. Az egymást többnyire nem ismerő ikrek színpadi megjelenésével kapcsolatban a kortársai szemére veti, hogy azokat egyforma ruhában jelenítik meg a színpadon, hogy ezzel az egyformasággal színházi pompát hozzanak létre. Ezt a *csak* gyönyörködtetésre és a szem éhségének kielégítésére szolgáló eszközt veti el Andreini. Valóban – írja – dicséretre méltó a színházi pompa, „de a természetes, és nem a csodálatos”.¹⁰³ A látványnak nemcsak gyönyörködtetnie kell, hanem mindenekelőtt úgy kell felépülnie, hogy a színpadon látott dolgok hihetőek, valószínűek is legyenek. A képzelt állat furcsa, a tapasztalati világban nem létező, szörnyszerű alakja mesterkélttségében válik valószínűvé és hihetővé a nézői fantázia számára, míg az emberi alakok földi jellege megköveteli a hihetetlen elemek kiszűrését.

Az előadások alapanyagára utal egy másik, Andreini által gyakran használt meghatározás, amely szintén színhely értelemben használja a színház szót: „A tér (ti. a városi tér) nem más, mint az emberi esetek színháza” – írja Andreini a *Lo Schiavetto* című komédia olvasókhöz írt előszavában.¹⁰⁴ A városok terei tehát színházak is egyúttal, ahol az emberek tetteit, cselekedeteit, viselkedését láthatja a néző, aki esetünkben épp egy színész. A néző-színész ezeket az eseteket viszi majd el egy másik térbe, a színpadra, ahol aztán a tereken életüket élő „színészek” nézhetik meg a komédiát, viszontlátva önmagukat. Az élet színházként (komédiaként vagy tragédiaként) való értelmezése, amely már Platón *Philéboszában* (50 b) is megjelent, itt a színjátszók (*recitanti*) gyakorlatára helyezi a hangsúlyt, akik ezt a tereken elcseszt életet jelenítik meg a színpadon.¹⁰⁵

A *Teatro celeste* című szonettgyűjteményben szintén több jelentésben szerepel a színház szó. Ebben a műben a színház és a színpad kifejezések már

¹⁰² G. B. Andreini: *La Centaura*, Párizs, Nicolas della Vigna, 1622, 3. Az előszó és az ajánlás, valamint a darabot kísérő szonettek, és a kélléklista számozatlan oldalakon szerepelnek. Itt és a továbbiakban is saját számozásomat használom, mindegyik szövegrészt külön szöveggént kezelve.

¹⁰³ Uo. 17.

¹⁰⁴ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, im, 60.

¹⁰⁵ A színjátszók azok, akik „belefeáradva saját dolgaikba (eseteikbe), alig várják, hogy mások eseteit eljátsszák (*recitare*)”. Uo.

megkülönböztethetetlen szinonimákká válnak, és itt minden korábban említett jelentés egyesül: a földi életvilágot és az előadásokat befogadó színpadot, az égi és a földi szférát, a színházépületeket és színháztermeket, az előadásokat ugyanaz a két szó jelöli. A szonettekben a színház a leggyakrabban olyan tér, helyszín vagy épület, pompázatos színpad, ahol a helyes emberi élet válik *láthatóvá*, és ahol a színészek – az égen szentté váló színészek – művészetének köszönhetően az *erény* győzedelmeskedik.¹⁰⁶ Ám e konkrét tereken túl maga az ég is színházzá válik, ahol a Nap és a Hold a színjátszó, az angyalok körtáncot járnak, vagy a kar tagjaiként, illetve nézőként töltik idejüket, és ahol földi életük bevégeztével a szent színészek folytatják ragyogó művésztüket.¹⁰⁷ Ebben az égi színházban a leghatalmasabb művész maga Isten, aki a szüzsét írja: „Ott, a Hold és a Nap fáklyáinak fényében / A három személyű Író hatalmas szüzsét áraszt, melynek nézője az üdvözültek raja”.¹⁰⁸ Az ég, az isteni szféra egyesíti a különféle színházakat. Itt a színjátszás olyan, egymástól különböző tudásokat egyesítő „mesterséggé”, technévé válik, amelyet szinte minden égi lakó – az égitestek, az angyalok és a megüdvözült színészek – ismer és gyakorol. A tánc, az ének és a beszéd egyesülése szolgálhatja az isteni alkotást, mindenek eredőjét, az írást, az isteni szóból szőtt történetet. A logosz ebben az égi színházban a minden cselekvés alapját képező szüzsé, a történet, amely a teremítő írásnak köszönhetően adja meg az egész létezés rendjét.

Andreini írásaiban a színházi tér és a benne folyó tevékenységek, gyakorlatok sora különféle dimenziókban jelenik meg tehát, túlmutatva az általunk megszokott jelentéseken. Ez a tér-képzet néhány kérdést vet föl. Vajon Andreini bizarr, és

¹⁰⁶ Vö. G. B. Andreini: *Teatro celeste*, Párizs, Callemon, 1625. A dolgozatban a Siro Ferrone tanítványai által készített leiratok gyűjteményében (deposito Ferrone) lévő példányt használok. Az oldalszámok a gépirással készült példány oldalszámjai, ezért minden esetben közlöm az idézett szonett sorszámat is. A színházi épület pompájáról: „Luminosa di gemme e ricche d'oro / S'ergano ognor le recitanti scene” (7. sz. szonett, 83. sor); a színházról, mint a városok és nemesek emelte épületekről: „Ha teatro ogni Grande, ogni cittade / Forma di scena un eminente loco” (12. sz. szonett, 87. sor); a színpadról, mint amely az erény helyszíne és a helyes emberi élet szövevényét bemutató előadás: „Arringo di Virtute e di Decoro, / Scene colme d'onor, di vanti piene. // Colà vago drapel fatto canoro / Gli arioni addormenta e le sirene, / e tessendo moral ricco tesoro, / Al bel viver uman tesse catene” (7. sz. szonett, 84. sor). A kiemelés tőlem származik.

¹⁰⁷ A Nap és a Hold mint színjátszók, és az angyalok körtánca a negyedik sorszámot viselő szonettben jelenik meg: „Sien colà recitanti e Luna e Sole, / Per santissimo amor fatti idolatri”; „E mirino del Ciel gli anfitrati / Dagli angioletti ordir dolci carole” (81. sor). A színészek földi életük után az ég lakóiként megtisztelő helyre kerülnek, ahol vagy folytatják mesterségüket, vagy a dicsőségtől ragyognak: „Or fra duri cilici e santi ardori / Martirizzato rappresenti il tempo, / Fatti gli angeli orchestra e spettatori” (6. sz. szonett, 83. sor); „Poiché d'angeli insin nel concistoro / Stanno i comici adorni in bianco velo” (9. sz. szonett, 86. sor).

¹⁰⁸ „Là, di Luna e di Sole faci ardendo, / Trino Scrittore l'alto soggetto invia, / Schiere beate spettatrici essendo. / Già con santa ineffabil leggadria / Avvien che l'istrion palme (dicsőség, pálma, babér) tessendo, / Tra le selve del Ciel Silvano sia” (3. sz. szonett, 81. sor).

Bevilaqua szavaival élve „aberrált” fantáziájának¹⁰⁹ következményei-e csupán, hogy a színház és a színpad szót ilyen tág jelentéstartományban használja? Ezek a jelentések egyéni teremtésnek köszönhetőek, vagy tükrözik azt a kultúrát is, amely metaforává avatta a színház szavait? Ha Andreini ismerte, és használta a környezetében használt színház-metaforákat, vajon csak adoptálta ezeket? Költői és intellektuális közhelyek ismételtetéséről van szó csupán? Vagy a színház szó egyes metaforikus, szimbolikus és konkrét jelentéseinek kiválasztásával és *egyesítésével* Andreini valami látszólag közismert, és ugyanakkor szokatlan dolgot akart közölni az olvasóval?

E kérdésekre akkor kaphatunk elfogadható és érvényes válaszokat, ha a színház szó lehetséges jelentései nyomába eredünk. Andreini, az egyetemet végzett, művelt polgár, aki udvari és akadémiai körökben forgott, feltehetőleg igen széles kitekintéssel rendelkezett a különféle színházzal kapcsolatos elképzelésekre, és nem csak saját közvetlen környezetének gondolatait ismerhette. Mint láttuk, a színház szó az esetek többségében olyan helyet, teret, építményt vagy helyszínt jelöl szerzőnknél, amelyben a földi vagy az égi lét, az emberi élet vagy az isteni princípium és történet jelenik meg. Tér, amely magába foglalja a létezés valamely aspektusát, legyen az valóság, fikció vagy az érzékelhető világon túli lét. A kiindulópont mindhárom esetben az a térforma, amely maga a színházépület, amelyet a Quattrocento humanistái alkottak meg újra, antik mintára, Vitruvius *De architectura* című könyve nyomán. Egyetemi tanulmányai során, vagy az udvarokban, akadémiaikon járva Andreini tudomást szerezhetett az építészek kísérleteiről. Ez annál is valószínűbb, mivel a színészek alkotófolyamatának egyik legfontosabb része a különféle szövegrészek, idézetek felhasználása volt. A színészek munkájának alapját a tanulás, az olvasás képezte, és az ily módon megszerzett ismereteket is felhasználták az előadásaikban.¹¹⁰ Noha a társulatok konkrét, mindennapi munkájában nem játszhatott aktív szerepet az itáliai reneszánsz színházterek különféle koncepcióinak ismerete – az olasz társulatok többsége sem ekkor, sem később nem rendelkezett állandó színházépülettel –, az elmélet szintjén nem zárhatjuk ki a térkompozíciók és a hozzájuk tartozó ismeretelmélet hatását.

¹⁰⁹ A pozitivistá irodalomkritika egyik jeles képviselője, Enrico Bevilacqua szinte teljességgel értelmetlennek ítélte Andreini darabjait, mivel szerinte „aberrált” ízlésről és fantáziáról tanúskodnak a szövegek. Enrico Bevilacqua: Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XXIII. kötet 1894, 76-155. Itt: 116.

¹¹⁰ Az úgynevezett felhasználói dramaturgiáról lásd S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, 253; Demcsák K.: Tükör-játék. A színház önreflexiója a commedia dell'arte metadrámai elemeiben, in Demcsák – Kiss: *Színház-szemiográfia*, im, 202-207. A színészek dramaturgiai munkájáról, az olvasásról lásd N. Barbieri: *La supplica*, im, 23 és 34.

III. A színház mint virtuális és szimbolikus épület

A XV. századi kísérletek olyan színház feltalálását célozták meg, amely a reneszánsz város középponti építményeként az antikvitás újjászületésének csodáját celebrálhatta a város terében. Az elmúlt évtizedek kutatásai rámutattak, hogy a Vitruvius-magyarázatok jó része inkább utópisztikus elképzelés, kulturális termék, egy-egy intellektuális közösség együttműködésének papírra vetett gyümölcse volt, mintsem konkrét, színházi előadásokat is befogadó épület terve.¹¹¹ A tér különféle képzetei születtek meg egy-egy adott kulturális közeg elvárásai és szellemi erőfeszítései nyomán, és ezek közül most két, a témánk szempontjából jelentősnek látszó kísérletet vázolok fel. Mindkettő különlegessége a színház szó használatában áll, amelyben még nem egy szilárd, számunkra is ismerős színházi kultúra sejlik föl, hanem, mint Ruffini állítja, olyan komplex kultúra, „amely az antikvitáson keresztül próbálja megneemesíteni saját tervét (*progetto*)”, amely a városban és a város számára feltalál egy pontatlan és kusza színház-konceptiót, kulturális funkciót, és hozzá rendel egy gyakorlatot, az ünnepet.¹¹² A színház épülete „erős metaforikus értékkel születik, a reprezentációs gyakorlatoktól függetlenül”.¹¹³ Épp ez a metaforikus érték, alakulófélben lévő színház-konceptió és kulturális funkció köti a kísérleteket Giovan Battista Andreini szintén formálódó elméletéhez és a mögötte húzódó színházi gyakorlathoz. Ahhoz a mesterséghez, amelynek megalapítása épp Andreini és kortársai erőfeszítésének köszönhető, és amely reprezentációs gyakorlatként keresett magának helyet az Itáliai-félsziget városaiban. A Quattrocento építészeinek virtuális színházépületei az elfogadott és szilárd tér *képzetét* jelenthették a Seicento színészeinek, akik – például angol kortársaikkal ellentétben – nem rendelkeztek állandó színházépületekkel, ahol egy-egy közösség által elfogadott tevékenységként folytathatták volna mesterségüket.

A színházépület színházi kultúrától és gyakorlattól független megalkotásának egyik legnyilvánvalóbb példája a Filaretének nevezett Antonio Averulino színháza, amely – állítja Franco Ruffini – „emlékezetben és képzeletben kirajzolódott lelet”.¹¹⁴

¹¹¹ F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, im, 10 és 16-20.

¹¹² Uo, 17. A Filaretéről szóló fejezet magyar nyelvű kiadása: F. Ruffini, *A színház feltalálása. A filaretai „Bűn és Erény háza”*, ford. Sz. Márton Ibolya, in Demcsák K. – Kiss A., *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Szeged, JATEPress, 1999, 91-117. A fent idézett rész Ruffini könyvének előszavában szerepel, a magyar kiadás nem tartalmazza.

¹¹³ Uo, 19.

¹¹⁴ Magyar kiadás, im, 96. A Filaretének nevezett Antonio Averulino szobrász, építész 1400 körül született Firenzében. Feltehetően Ghiberti műhelyében tanult, majd Rómában és Milánóban dolgozott.

Noha Filarete Vitruvius nyomán és az antik építészet romjai alapján igyekezett megrajzolni a színház épületét és belső terét, mégis inkább szimbolikus „épületet” alkotott meg. A *Trattato di architettura* (1460-1464) című könyvben leírt épület, amely „kerek és négyszögű”, elsősorban használatán keresztül tárja fel valódi értékét. Ez a színház nem előadások befogadására szolgáló épület, hanem inkább saját építészeti volumenében látványként feltáruló ház. A „Bűn és az Erény háza”, amely gondolatban különböző utakon járható be,¹¹⁵ hogy az ember végül a Bűn vagy az Erény képmásához érjen el. Ez a színház tehát utakat foglal magában, és ezek használata, végigjárása adja meg azt a szimbolikus jelentést és funkciót, amely miatt a színházak sorában érdemes megemlítenünk ezt a korai elképzelést. Ruffini igen részletes ikonológiai és kontextuális elemzése nyomán világossá vált, hogy Filarete Vitruvius-interpretációja elsősorban nem téves elemzés, hiba és az antik példa félreértése, hanem sokkal inkább az építész saját korának, kulturális közegének és igényeinek megfelelő színház terve, amelynek funkciója épp e kultúra elvárásaihoz igazodott. A Bűn és az Erény háza olyan tér, amely *minden* lehetséges életutat magába foglal.

Aki belép ide, már a kapunál eldöntheti, hogy a bűn vagy az erény útját választja-e. A bűn útja sokkal könnyebb és kellemesebb minden más útnál, hiszen „jutalmak” és „megtiszteltetések” közepette a testi örömszörny (Vénusz oltalma alatt a testi szerelem, Bacchust követve a mulatozás, és minden más vigasság, tánc, játék) várnak a belépőkre. A *via voluptaria* az izolált, de megtűrt bűn útja, amelyen kellemes járni, de amely „nem vezet dicsőséghez”, vagyis az Erényhez,¹¹⁶ hanem lefelé, magához a Bűnhöz juttatja el a vándort. Az Erény szobrához két út vezet Filarete színházában. Az egyik, a *via activa*, amely a „testtel-lélekkel való gyakorlatozás” különféle helyszínein keresztül vezet.¹¹⁷ A másik út, a *via contemplativa*, a szellemi felemelkedés útja, amelynek állomásai a korabeli oktatás állomásaival egyeztek meg.

A *via contemplatíván* az első lépést az Erény felé az olvasás elsajátításával lehet megtenni ebben a színházban: az olvasótermekben vagy műhelyekben (*botteguccia*), *minden tudományt* olvasnak az oda érkezők, vagyis elsajátítják azt az alapvető mesterséget (*technê*), amely a tudományok megismeréséhez, elsajátításához szükséges.

Nevéhez fűződik a Szent Péter Bazilika bronzkapujának megalkotása, a bergamói katedrális terve. Legfontosabb munkáit Francesco Sforza szolgálatában valósította meg: dolgozott a milánói Dóm, a Sforza család palotájának tervén, a Sforzinda nevet viselő ideális város megtervezésén. Fő műve a milánói Ospedale Maggiore.

¹¹⁵ Magyar kiadás, im, 93-104. A továbbiakban a magyar nyelvű kiadásra hivatkozom.

¹¹⁶ Uo, 99.

¹¹⁷ Filarete a *via activa* különféle állomásait nem részletezi, nyilvánvalóan kevésbé tartja fontosnak, mint a másik Erényhez vezető utat, a *via contemplatívát*. Vö. magyar nyelvű kiadás, 99-100.

Az egyetemi tanulmányok előtti első tanulási ciklust (olvasás) ebben a színházban is a matematikai és geometriai ismeretek elsajátításának időszaka – a második ciklus – követi, amelynek célja főként a harmónia és az arány megismerése. Mindkét helyen szigorú és nehéz vizsgákat kell letenniük a „diákoknak”, hogy tovább mehessenek a hét tudomány útján, és elsajátíthassák a trivium és quadrivium tudományait.¹¹⁸ Ezt követi a hét erény, a kardinális és a teológiai erények hídjain való átkelés, majd a vándor a Múzsák szobraihoz zárandokol el.¹¹⁹ Az Erény szobrához vezető út egyesíti a tudományokat, a művészeteket, az erényeket – tehát minden lehetséges ismeretet, tudást és értéket –, ám ezek elsajátítása korántsem egyszerű, hiszen csak nehéz vizsgák letétele után léphet tovább az itt haladó ember. Nehéz a szellemi út, de az Erény szobrához érve aztán a színházi vándort hatalmas ünneplésben részesítik.¹²⁰

Ruffini elemzése arra mutat rá, hogy a Bűn és az Erény háza „a szellemi felemelkedés általános tervének képteremtő megnyilvánulására” kiválasztott hely. Olyan tér, amelyre és amelyet nézve „egy etikai terv célkitűzésére” lehet emlékezni.¹²¹ Maga a színházépület válik „látni való tárggyá” (*spettacolo*), amelyet szemlélve a közönség tagjai *magukra ismerhetnek*. Nem valós, hanem kitalált tér ez, a „funkciók tökéletes tere”, amely önmaga testében hordozza értelmét.¹²² A színházépület mint látnivaló tárgy, amelyben utak, hidak, lépcsők, szobrok vannak, Leon Battista Alberti hatását tükrözik Filarete kísérletében. Alberti úgy beszél a színházról, mint ami „nyílásokból, vagyis lépcsőkből és főként ajtókból és ablakokból” álló épület, ahol az ablakokat oly módon készítették el, hogy az, „aki belül van, látható legyen, és ugyanakkor láthasson”.¹²³ A színház lényege a látásban és láthatóságban rejlik, és maga az előadás, legalábbis abban az értelemben, ahogyan ezt a szót mi használjuk, nem kap helyet a színház terében.

Alberti hatása, és a látás, láthatóvá tétel gondolata irányította azt a másik tervet is, amelyet témánk és szerzőnk szempontjából fontosnak ítéltünk. Cesare Cesariano Vitruvius kommentárjáról és színháztervéről van szó. A Cesariano által elképzelt

¹¹⁸ A hét szabad művészet és a korabeli asztronómia közötti kapcsolatról lásd Dante: *Vendégség*, in Uő: *Összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962, 209-212; F. Ruffini, *A színház feltalálása. A filaretei „Bűn és Erény háza”*, im, 110-111. Kiemelés tőlem.

¹¹⁹ Uo, 102.

¹²⁰ Az Erény szobra Nap-jelkép, vagy magának a Teremtő atyának, a demiurgosznak a képe, amely tükrözi az antikvitás kori Colosseum és Septizonium tetején ábrázolt demiurgoszt, a Napot vagy Jupitert. Vö. Ruffini, im, 113.

¹²¹ Uo, 107. Kiemelés tőlem.

¹²² Uo, 115-116. Kiemelés tőlem.

¹²³ Idézi Ruffini, *Teatri prima del teatro*, im, 19.

színház is olyan jellemzőkkel rendelkezik, amelyek eltérnek mind az általunk ismert színház felépítésétől, mind annak funkcióitól.¹²⁴ Míg Filarete színháza inkább szimbolikus értelmet sugalló, az erény és a bűn útját magába záró épület, amelyben a színházi előadásnak nem jut hely, addig Cesariano épületében már az előadás gondolata is megjelenik. Sőt, az, ami első pillantásra amfiteátrum alakját öltő kör alapú színháznak tűnik – vagyis maga az egész épület –, színpad lesz, a „szent szoba”, amelyet egy másik amfiteátrum vesz körül, a nézőknek helyet biztosító épület.¹²⁵ Két színház egyesül ebben az elképzelésben: a nézők számára emelt építmény, a nagyobbik amfiteátrum, ahol a nézők (*spettatori*) várják (*aspettano*) az előadást, és a kisebb amfiteátrum, a színházi előadás (*theatrale dimonstratione*) „szent szobája”, a háromemeletes színpad-torony.

A színpad-épület három emelete, a három rend ad helyet a három „műfajnak”. Középen a tragikus színpad emelete vagy szintje (*Tragicae Scaenae*) helyezkedik el a királlyal és a koronás dámával, a királynővel, az udvarral és a zenészekkel,¹²⁶ fölül a szatirikus színpad (*Scaena Satyrice*) két szatírral, vagy még inkább egy kecskebakkkal és egy háрпиával, a kéjvágy szimbólumaival,¹²⁷ míg az alsó szint a komédia színpada (*Scaena Comica*), ahol „mindennapi sorsú emberek” láthatók, egy senex, egy adulescens és egy matróna vagy meretrix,¹²⁸ valamint a lépcsők, amelyeken a magasabb szintekre lehet feljutni. A színpad-épületkomplexum központi helyén látható királyfigura alatt görög nyelvű felirat: „A jók (vagy a jó) tanítója és ezért kész a megrovásra”.¹²⁹ A középponti elhelyezkedés, a király és az őt körülvevő udvari emberek, de főként zenészek képviselik ezen a színpadon – vagy a szó más jelentéseinek megfelelően színhelyen és tájékon – a jót, amely megtanulható, és amelynek része a dorgálás is.

¹²⁴ Cesare Cesariano építész, aki többek között Ludovico il Moro ferrarai nagykövetének, Antonio Viscontinak a pártfogoltja volt I. Herkules idejében. *Vitruvius* című könyve 1521-ben jelent meg Comóban, kulturális szempontból a ferrarai udvar közegeéhez kapcsolódik. Cesariano életéről lásd P. Verzone, *Cesare Cesariano*, in *Arte Lombarda*, 1971; életéről és a Vitruvius könyv keletkezéséről vö. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, im, 71-79.

¹²⁵ Vö. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, im, 95-103.

¹²⁶ Uo, 104-107.

¹²⁷ Vö. Boccaccio, *Della Genealogia degli dei I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio ... tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano*, Comino da Trino, 1547, IV. kötet, 83r. és Ruffini, im, 110

¹²⁸ Akikben Ruffini szerint Plautus és Terentius komédiáinak figuráira ismerhetünk. Vö. Ruffini elemzését, im, 113.

¹²⁹ Uo, 107.

A Cesariano színházában zajló tanításnak egyik fontos eleme a látvány, amelyet itt valódi előadás (*representatione*) formájában nyújtanak a nézőknek. A láthatóság, a „nyílások” itt is fontosak, hogy a nézők „jól láthassák az előadás csinálóit és a bemutatott dolgokat”.¹³⁰ Ebben az elképzelésben már megjelennek a színészek is, az előadás készítői, és van előadás is, amelynek helyszíne egy különálló, színpadra helyezett színpad, ahol különböző dolgokat mutatnak be, ábrázolnak, tesznek láthatóvá. Ami külön érdekessége ennek a tervnek és a bele álmódott előadásnak, az a nézővel kapcsolatos elképzelés. A néző nemcsak lát, megpillant, hanem a „vizuális memóriájába” is elrejtí a látottakat. A tanulásban tehát fontos szerepet játszik a vizuális memória, vagy emlékezet, amely elsősorban a lélek érzéki részével áll kapcsolatban. A néző ugyanis Cesariano elméletében olyan ember, aki arra vár, hogy a lelkének érzékei számára felkínált, bemutatott dolgokat megpillantsa.¹³¹ Ruffini ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy „az előadás (*spettacolo*) nemcsak szórakozás, hanem olyan eszköz is, amellyel össze lehet gyűjteni a népet, hogy tanítsák, nemesebbé tegyék, magasabb erkölcsiségre emeljék az embereket”.¹³²

A tanításban a látvány mellett a beszéd is szerepet kap. Ennek külön tere a pulpitus, az a magas hely (*loco alto da orare*), ahol „a komédiaköltők a tárgy (*argomento*) kezdetén örömmel látnak hozzá, hogy elmesélik (*narrare*) a meséket (*le loro fabule*)” az embereknek. A beszéd fontos elem Cesariano szerint, hiszen tudós példák nélkül csak keveseknek adatik meg „a lélek bölcsessége”, noha az erre való természetes képesség, esszencia mindenkiben megtalálható.¹³³ A pulpitus az a hely, ahol a komikus, a tragikus és a szatirikus költők összegyűlnek „a filozófusokkal, rétorokkal és költőkkel és szent doktorokkal, főpapokkal, szerzetesekkel, kapitányokkal, hercegekkel és a katonaság hercegeivel, hogy ugyanazzal a szándékkal

¹³⁰ „Queste haveano li rari retinaculi ferrei, aciò ne li facienti le dimonstratione e le cose de le representatione fussero da li spectatori bene prospicite e contenute a la memoria visuale” Ferruccio Marotti *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo* című könyvében közli Cesariano *Vitruvius* című könyvének V. fejezetét. Az idézet innen származik. Vö. F. Marotti: *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, 119-120. Vö. Ruffini, 114.

¹³¹ Vö. Ruffini 115. Az előadás vagy látvány (*spettacolo*) szó jelentését így magyarázza az építész: „*Spectaculi: idest loci erecti e divisi per li aspicienti e commoranti, etiam ciamati spectatori per che stavano ivi ad aspectare e contra aspicere le cose utile al senso de l'anima, quale erano representate*”. F. Marotti: *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, im, 116) A kiemelés tőlem származik. A *spettatore* szó ebben a korban még nem volt általánosan használt kifejezés a nézők megnevezésére. Cesariano a *spectaculi* szót helyszíni értelmében használja.

¹³² Uo, 116.

¹³³ „Perché è dato vel a ognuno sia concesso la naturale essentia, tamen senza la oratione e sermoni necessarii et exepi eruditivi, a pochi si vede essere data la sapientia de l'anima”, F. Marotti, im, 114-115. Vö. F. Ruffini, im, 116.

tanítsák a népet, és ez a tanítás a beszéddel zajlik”.¹³⁴ Ruffini elemzésében meggyőzően mutat rá, hogy „a színpad, és azon keresztül a pulpitus *pars pro toto* az a hely, ahonnan minden egyházi és laikus autoritás tanítása a városlakók, a színházban összegyűlt nézők felé irányul: *par excellence* szent hely, legbenső természete szerint templom, „szent szoba”.¹³⁵ Itt, ebben a szent szobában a látvány, a színpadon megjelenő figurák, a közöttük létező kapcsolat, és a beszéd, az összes tanító beszéde egyesül, hogy elősegítse a városlakók felemelkedését.

A Cesariano által elképzelt és megtervezett színházban folyó tanítás, és a filaretei színházba lépő ember „önművelő” utazása az Erényhez vezető úton épp a tanítás/tanulás vagy megismerés gondolatában egyesül, annak ellenére, hogy mindkét esetben inkább képzeletbeli cselekvésekről van szó. Ez a gondolat pedig a közel két évszázaddal később élt komédiás számára is lényeges. Andreini írásaiban és komédia meghatározásaiban, vagy a színház feltalálását mesélő legendáiban a tanítás kérdése középponti szerepet tölt be. A komédiás szerint az antik társadalmakban a komédia-játzás a közösség szolgálatában álló eszköz volt, amellyel meg lehetett róni „az embereket rossz életük miatt”, és amelyet „eredetileg a filozófusok találtak fel, és aztán Arisztotelész tökéletesített, hogy megtisztítson a bűntől és sugallja az erényt”.¹³⁶ Andreini ehhez hasonló eszköznek tekinti a komédiát, amely *minden* (szabad és mechanikai) *művészetről* szól, felhasználja és megismerteti azokat.¹³⁷ Andreini komédiákból épített városából a bűn sem hiányzik, éppúgy az élethez tartozik, mint minden erény és jó tett. Sőt, épp az emberi gyarlóság, az élet színházából ellesett helytelen cselekedetek és azok következményei képezik a tanulás alapját, amelynek folyamatáról a későbbiekben lesz szó.

A színház újjászületésének pillanatában tehát a megtervezett épület a bűn és az erény háza, vagy szent szoba, ahol egyetlen közös pontként a világ megismerése, a magas erkölcsiség, az erény elérése a cél. Mindkét esetben olyan, azonnal áttekinthető, látvány-tárgyként funkcionáló épületet terveztek meg az építészek, amely a szemlélőben (vizuális memóriájában vagy a lélek érzékei által) felidézheti a tanulnivaló lényegét. A vizuális memória fogalma és az épület-látványok felidézte lényeg, amely szintén képekben, szobrokban nyilatkozik meg, egy másik, az eddigiektől mind időben,

¹³⁴ F. Marotti, im,128.; F. Ruffini, im, 116.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ G. B. Andreini, *Ferza*, im, 518-519.

¹³⁷ Uo, 513. Andreini tanítással kapcsolatos elképzeléseit lásd később A színház ellenfolytatott per: apológiák című fejezetben.

mind kulturális kontextusban távoli „színház” képéhez vezet el bennünket. Giulio Camillo színházához, amely az emlékezet színháza, és ahol az épület szimbolikus jelentése erősödik meg.¹³⁸ A kortársak által „isteni Camillo” néven nevezett, és az utókor által is ismert humanista filozófus az emlékezet művészetének okkult, mágikus, misztikus filozófiából táplálkozó formáját, egy színházépületet tervezett, amelynek feladata „az örök igazság észben (lélekben) való rögzítése” volt.¹³⁹ Az egész világegyetem, az isteni teremtés emlékezetbe vésésének ezt a feladatát az organikus asszociációk eszközével lehetett elérni, és ebben a színházépület minden része, a tér szerkezete, felépítése, a térben elhelyezett képek együtt jutottak szerephez. Az egész színház az örök rend *felidézéséhez* járult hozzá.

Francis Yates részletes leírásának és meggyőző elemzésének köszönhetően Camillo színházának „működését” és kapcsolatrendszerét, filozófiai alapjait ma már igen jól ismerjük. A színház szó jelentésének szempontjából e helyen csupán a tér felépítését és funkcióját, valamint a benne zajló „tanulás mechanizmusát” érdemes röviden felidézünk, noha már most felállítható az a hipotézis, hogy Andreini számára nem volt ismeretlen Camillo munkája és a kicsi, fából készült színház.¹⁴⁰ Noha Camillo nem volt építész, színházának megtervezéséhez Vitruvius munkáját használta fel, aki a színház *auditóriumát* hét szektorra osztotta. A hetes szám uralkodik az emlékezet színházában is, noha ez nem csak Vitruvius hatásának köszönhető. A kör alapú épület auditóriumának hétfokú szektorait a hét bolygóhoz rendelt hét út választja el egymástól, amelyek a középponttól hét kapuhoz vezetnek. A szektorok fokaihoz szintén egy-egy ajtó tartozik, és mindenütt – az utakhoz rendelt ajtókon, a fokok ajtóin, a boltíveken – képek láthatók, amelyet a magányos néző (*spettatore*) az épület közepéről – ahol rendes esetben a színpad áll – szemlélhet. A képek alatt kis fiókok vagy polcok helyezkednek el, Cicero beszédeivel tele írt papírlapokkal, amelyek a képek felidézte témákra vonatkoznak.¹⁴¹

¹³⁸ Giulio Camillo Delminio 1480 körül született, Bolognában professzori tiszttel töltött be, ám életének nagy részét színháza megvalósításának szentelte Velencében. Életéről és a színház tervének kivitelezéséről lásd F. Yates: *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (*princeps* London 1966) 121-125 és n.

¹³⁹ F. Yates, im, 128.

¹⁴⁰ Az emlékezet színháza és a színészek retorikai tudása, képtermelő és képpel felidéző gyakorlata közötti kapcsolatról a dolgozat ötödik fejezetében lesz szó. Camillo színházának megvalósulásáról Viglio Zwichem Erasmushoz írt levele tájékoztat, amelyet Yates hosszan idéz (im, 122-123). E szerint Zwichem 1532-ben járt a színházban, mindent jól megfigyelt, és leírt. A francia királynak, I. Ferencnek készített „másolatról” szintén ő számol be. A színház leírása Camillo műveinek posztumusz kiadásában szerepel. G. Camillo, *Tutte le opere*, Velence, 1552. Az előszó Ludovico Dolce munkája. Vö. Yates, im, 126.

¹⁴¹ Uo, 127-134.

Az épület, amely hét pilaszterre – a salomoni Bölcsesség Házának pilasztereire – támaszkodik, a világ rendjét tükrözi. Magába foglalja a kabbalisták három világát – a Sephirothok egeken túli, a csillagok égi és az elemek ég alatti világait –, és a mindent átható „égi mértékeket”, a hét bolygót, amelyektől a földi dolgok függenek.¹⁴² Az emlékezet színháza felépítésének, és a benne található képek és írások lehetséges jelentéseinek részletezésétől itt most eltekintek, hiszen a téma – vagyis a színház szó jelentésének – szempontjából nem szükséges megismernünk a Camillo által megépített világegyetem egészét. Néhány megjegyzés azonban elengedhetetlennek látszik.

Az emlékezet színháza elsősorban szimbolikus épület, amelynek maga a felépítése, struktúrája és a „díszletnek” is tekinthető képek mind együtt alkotják a nézni való tárgyat. A néző, aki az egész univerzumot átfoghatja emlékezetével, szokatlan helyen, a színpadon, a tér középpontjában helyezkedik el.¹⁴³ Az emlékezet művészetét ebben a színházban „dolgokon” és „szavakon” keresztül sajátíthatja el,¹⁴⁴ hiszen minden kép alatt írást talál, amely teljessé teszi a kép sugallta tudást, és ez igen hasonló ahhoz a felidéző mechanizmushoz, amely az emblémák sajátja. Camillo sajátos emblémái lehetővé teszik az univerzum rendjének tökéletes megismerését, amelyhez az ember – a retorika tudományát és a mindenséget megismerni kívánó ember – lelkének isteni részét, az *intellectus agenst* használja.¹⁴⁵ A középpontban lévő ember számára maga a színház a földi „világ és a dolgok természetének víziója, látása”,¹⁴⁶ ám ehhez szükség van arra, hogy az ember felemelkedjék, és az egekben, valamint az egeken túli igazi tudást megismerje, és az igazi forrásból táplálkozva istenivé váljék.

A Cesariano által emlegetett „vizuális memória” vagy képi emlékezet itt, a camillói színházban is jelentős szerepet játszik a világ és a dolgok természetének megpillantásában. Az emlékezet színházának képei szimbólumok segítségével láthatóvá teszik a testi szemekkel nem látható dolgokat is, és a szemlélő „egy pillanat alatt felfogja mindazt, ami különben az emberi elme, lélek (*mente*) mélyén elrejtve van”.¹⁴⁷ A képeknek, szimbólumoknak ez a *felidéző* képessége teremti meg a lélek bölcsességét. A lélekben eleve benne rejlik minden tudás, vagy másként fogalmazva

¹⁴² Uo, 128-129.

¹⁴³ Vö. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, szerk. E. Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, 11. Camillo gondolatrendszerének és Ficino, Pico della Mirandola, és Giordano Bruno filozófiájának kapcsolatáról lásd Yates, im, 137-143.

¹⁴⁴ A „dolgokon”, illetve „szavakon” keresztül működő emlékezés hagyományairól az antikvitásban, majd a középkorban lásd Yates, uo, 10-17 és 60.

¹⁴⁵ Vö. Uo, 139.

¹⁴⁶ 133.

¹⁴⁷ Viglio Zwichem Erasmushoz írt leveléből idézi Yates, im, 123.

minden dolgok ismerete, csak emlékeztetni kell rá, és ehhez a színház, az emlékezet színháza a legmegfelelőbb eszköz, amely maga is lélek, ahogy Viglio Zwichem állítja Erasmushoz írt levelében: „Ő [ti. Camillo] a színházát több néven nevezi, egyszer azt mondván, hogy *mesterséges ész és lélek*, majd *hogyan olyan lélek, amelyen ablakok nyílnak*”.¹⁴⁸ E meghatározásokban Alberti gondolatát láthatjuk viszont a színházról, amely „nyílásokból, vagyis lépcsőkből és főként ajtókból és ablakokból” álló épület, ahol a legfontosabb dolog a látás és láthatóság.

Az emlékezet színháza nem más tehát, mint lélek, amely önmagába enged betekintést, és amelyben az ajtók és a lépcsők alkotta nyílásokat képek borítják. Ezeken „keresztülnézve” a világmindenség rendjét szemlélheti az ember, aki lelkének isteni részével a mindenség tudója lehet. Ez a gondolat „az egész világ Egének” terét idézi, amely az örökkévalóvá válás színpada Andreini szövegében, és amely szoros kapcsolatban áll az emberi világ színházával. A színház mint a „Bűn és Erény háza”, mint „szent szoba” és mint az „emlékezet színháza” avagy „mesterséges ész és lélek”, olyan térként jelenik meg, amelyben a világ, az emberi életvilág és az univerzum ismerhető meg. A hasonló vonások közül a megismerés vagy tanulás, illetve a látás és a látnivaló tárgy jellege emelkedik ki. Andreini sajátos, komplex színházfogalma és definíciói ezekhez hasonló módon kapcsolják össze az emberi élet dimenzióját az egész univerzummal, és az isteni teremtéssel. A színház minden dolgok és létezők megismerését teszi lehetővé nála is, és az ember alakja középponti helyet foglal el az ő színházában is. Képeken, szavakon, magukon a dolgokon keresztül az emberről és az emberért folyik a tanítás e térben, hogy a különböző jellegű elemek együtt tegyék láthatóvá az emberi létezés formálódó lehetőségeit.

IV. Színházi tájak

Az előzőkhez hasonló és mégis más tájék tárul fel a látásnak és az analógiának köszönhetően azokban a „színházakban”, amelyek közül itt elsőként a Boccaccio által leírt völgyet, a „Nők Völgyét” említeném meg.¹⁴⁹ Boccaccio „színháza” természeti táj, amely magában a műben, a *Decameron*-ban a tökéletességet tükrözi. A völgy egyetlen,

¹⁴⁸ Idézi Yates, *im*, 123.

¹⁴⁹ Boccaccio, *Decameron*, szerk. C. Segre, Milano, Mursia, 1997, (priceps 1966), 413-414. VI. nap befejezés. A színházra utaló rész a 413. oldalon olvasható: „come ne' teatri veggiamo”. Az idézetek saját fordításaim.

tiszta vízű folyó vájta úton közelíthető meg, az alapját vagy alakját mintha körzővel rajzolták volna meg, „habár látszott, hogy nem emberkéz, hanem a természet mesteri ügyessége (*artificio*) alkotta”. A völgyet dombok ölelik körül, amelyek lankái úgy ereszkednek, mint ahogy „a színházakban látjuk”, rendezetten, egyre szűkebb köröket építve ki. Ez a völgy, amelynek alakja a színház terét idézi, gyönyörű, gyümölcstől roskadó fákkal, szőlővel, mandulával, fügével van tele, és ciprusok, pineák, babérfák mindenütt, „olyan jól elhelyezve és elrendezve, mintha [...] a legjobb művész (*artefice*) ültette volna őket”. A virágok tarkította zöld gyepek, a köveken leomló víz hangja, és a halakkal teli kicsi tó teszi valóban tökéletessé ezt a tájat.

A boccaccioi völgy rendje, kompozíciója, már-már mesterkéltége, de főként a természeti táj formája, és talán nem túlzás, ha azt állítom, tökéletes „díszletei” teszik egyszerre természetes és mesterséges színházzá ezt a teret. Noha Boccaccio valószínűleg nem kívánt mélyebb összefüggéseket teremteni a színháznak tűnő táj és a színház mint – itt nyilvánvalóan antik – művészet között, az analógia segítségével mégis másként szólaltatja meg a természet e kis terét. Olyan látvánnyá avatja, amelyben a természet tökéletességét, az arányt és harmóniát lehet megpillantani a táj egyszerre mesterkelt és természetes formájában és díszleteiben, ennek az ideális helynek pedig a „Nők Völgye” nevet adja.¹⁵⁰

A Boccaccio által megrajzolt táj szépsége, amely önmagán túl mutat, azt a tájat idézi, amelyről Rilke írt, noha ő a képeken látható tájakra utalt elsősorban. A festményeken megjelenő táj *művészetté* válásáról szólva mintha Boccaccio völgyéről is beszélne: „... tájat festettek, és mégsem tájra gondoltak, hanem önmagukra; a táj egy emberi érzés ürügyévé vált, az öröm szimbólumává, amely emberi egyszerűségből és elhivatottságból (*devozione*) állt. A táj művészetté vált. És már Leonardo is így közelítette meg. Az ő képein a tájak az élet és a művész legmélyebb tudásának kifejezései, kék tükrök, amelyekben titkos és meditatív törvények, távoli valóságok tükröződnek”.¹⁵¹ A táj olyan eszközként jelent meg a festményeken, amellyel „másként

¹⁵⁰ Úgy vélem, nem véletlenül nevezi Boccaccio ezt a helyet a Nők Völgyének. A hölgyeknek szánt novellák, és a novellákban látható női példák egyféle exemplumként szolgáltak a korabeli nők számára. A *Decameron* szerkezete pedig színházi „mechanizmust” is használ. A novella a novellában olyan forma, amely többszörös áttétellel idézi fel egyrészt a drámákban előforduló színház a színházban elemet, valamint a befogadás, ha tetszik „tanítás” jellegét.

¹⁵¹ R. M. Rilke: „Sul paesaggio”, in Rainer Maria Rilke: *Scritti sul teatro*, szerk. Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, 150-160. Itt: 157.158. „Ma in questo modi si era compiuta una grande evoluzione: si dipingeva il paesaggio e tuttavia non si intendeva il *paesaggio*, ma se stessi; il paesaggio era diventato il pretesto per un sentimento umano, simbolo di una gioia fatta di semplicità e devozione umane. Era diventato arte. E già Leonardo lo affrontò così. I paesaggi nei suoi quadri sono espressione della vita e della conoscenza più profonda dell'artista, specchi azzurri nei quali

elmondhatatlan tapasztalatot, mélységet és szomorúságot lehet kifejezni”.¹⁵² Boccaccio szavakkal megrajzolt tája szintén az emberi létezés egyik lehetséges formáját tükrözi, amelynek a harmónia és a rend a legfőbb jellemzője, és amely az emberi képességek közül az alkotást emeli ki. A „Nők Völgye” az az elvesztett paradicsom, amely a pestis borzalmai ellenére létezik, és amelyet a művészet, a történetmesélés, az írás segítségével lehet visszaállítani. Az írás és a mesélés azonban éppen ebben a színházi térként bemutatott völgyben kiegészül a látvánnyal, hogy a szó és a látható táj képe együtt fejezze ki a másként elmondhatatlant.

A Boccaccióéhoz hasonló analógiát használ többek között Ariosto is, aki az *Orlando furioso*-ban hol a várost („Színházformán terül el körben a város, és a domb felé emelkedik”. XIX. 64), hol egy váromot és környékét hasonlítja a színházhoz („Az egészet (ti. helyet) fenséges töltés kerítette körül, ékes színházhoz hasonlóan”. XXVII. 47).¹⁵³ Az analógia alapja itt a forma: a látás tárgyat, a látványt körülölelő domb vagy töltés, amely amfiteátrumhoz hasonlóan kört alkotva a középpontba helyezi a lényeket, a nézni való tárgyat. Ariostónál az ember alkotta, mesterséges tér válik színházzá, ahonnan azonban hiányzik az ember. A színházban látható néma és üres tér csak az ember keze nyomát őrzi. Amikor Ariosto emberek feltűnése vagy tettei kapcsán használ színházi analógiát, már a színpad (*scena*) vagy a látvány/előadás (*spettacolo*) szóval jelöli a néznivaló tárgy teatralitását. Angelica váratlan, de megrendezett feltűnését Roland szemei előtt Ariosto színpadi jelenetként írja le. A valódi angyalnak tűnő Angelica a sövény „függőnye” közül kilépve színházi előadás figurájaként, Diánaként vagy Vénuszként jelenik meg.¹⁵⁴ Azt a pillanatot szintén színpadi jelenetként írja le Ariosto, amikor a másik hősnő, Bradamante nőiessége tűnik elő a fegyverek alól, és ebben a jelenetben a nő szépsége teszi váratlanul pompázatosná a színpadként leírt teret.¹⁵⁵

si riflettano leggi meditative e segrete, realtà lontane, ampie come futuri e non disvelate come questi. ... percepiva anche il paesaggio come un mezzo per esprimere esperienza, profondità e tristezza pressoché indicibili.”

¹⁵² Uo.

¹⁵³ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, szerk. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966. A különböző kiadások eltéréseire tekintettel az énekek és verssorok számát közlöm. „A giusa di teatro se gli stende / La città a cerco, e verso il poggio ascende”. XIX. 64; „Lo cingea tutto un argine non poco / Sublime a guisa d’un teatro adorno”. XXVII. 47. A főszövegben olvasható idézetek saját fordításaim.

¹⁵⁴ „E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco / Fa di sé bella et improvvisa mostra, / Come di selva o fuor d’ombroso speco / Diana in scena, o Citerea si mostra; (I. 52)

¹⁵⁵ „Usci con l’elmo; onde caderon sparsi / Giù per le spalle, e la scoprino a un tratto; / E la feron conoscer per donzella, / Non men che fiera in arme, in viso bella. // Quale al cader de le cortine suole / Parer fra mille lampade la scena, D’archi, e di più d’una superba mole, / D’oro e di statue e di pitture piena”. XXXII. 79–80. Érdekes, hogy a nőnek ezt a pompázatos feltűnését – amely diadalívvel, szobrokkal, képekkel, lámpákkal, arannyal teli színpadot idéz fel – Ariosto a Nap felbukkanásához,

Az érintetlen természetet gyakran írják le színházként Andreini kortársai, noha ekkor már az analógia alapját nem mindig a tér kör alakú formája, felépítése képezi. Marino verseiben, leveleiben például a színház szó jelentései hasonló komplexitást képviselnek, mint ahogy a színész esetében láttuk, ám ezek közül külön kiemelkedik a természet egészének, vagy elemeinek színháziasítása. A boccacciói analógiát követve az *Adonéban* még előfordul, hogy a tér alakjának hasonlósága miatt válik a táj, a völgy színházzá („Zöld dombok között színházformán terül el a rusztikus, erdős völgy”),¹⁵⁶ ám a színház és a természet összekötése nála már többnyire „emblematisus” logika szerint történik.¹⁵⁷ A természet egésze ugyanúgy „tágas, egyetemes Színház” és egyúttal a különféle nemű anyagok, „vegyületek és elemek színpada”, mint ahogy a természet egyik része, a tenger is a „győzedelmes színház” képét ölti.¹⁵⁸

Más kortársak a néma, természeti tájat vagy ember alkotta kerteket szintén jelképes értelemben nevezik színháznak, és a képteremtés mélyén a mesterkeltég és a természetesség közötti ellentét húzódik meg.¹⁵⁹ A kor irodalma mintegy díszítő elemként használja a színház-kertek, színház-felhők képzeteit.¹⁶⁰ Így például Tassoninál a sövény-labirintusok, a növényekből épített kertek válnak „soha nem hanyatló, zöld színházakká”, míg az épített természet egésze, a „festett” kőálatokkal, „álhegyekkel” és a nem igazi kősziklából eredő nem igazi folyóval kiegészülve szintén „pompázatos színházzá” válik, amely természetességében mesterkelt, mesterkelttségében természetes.¹⁶¹

A színház-tájak, színház-kertek vagy maga a színház-természet mint tér ebben a használatban *nem tartalmazza* az emberi életet, a cselekvést, a drámát, hanem a tér

illetve a Paradicsom feltárlásához is hasonlítja.

¹⁵⁶ Giovan Battista Marino, *Adone*, V. 22. *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, szerk. Pozzi Giovanni Milano, Mondadori, 1976. A disszertációhoz az említett kiadás szövegű digitális változatát használtam.

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001540/bibit001540.xml>

¹⁵⁷ A színház és természet marinói összekötését Mario Costanzo nevezi emblematisusnak, amellyel pusztán azt kívánja kifejezni, hogy e társítások mögött nem húzódik konkrét színházi tapasztalat, vagyis a színházak konkrét, fizikai felépítése, tere. Vö. M. Costanzo, *Il «gran teatro del mondo»*, im, 27.

¹⁵⁸ G. B. Marino, „La ninfa avara” in *La Sampogna* con una scelta di Idillii Capponi-Argoli-Prete-Busenello. A c. di M. Pieri, A. Ruffino e L. Salvarani. Lavis, La Finestra Editrice, 2006, 322.

¹⁵⁹ Számos, a dolgozat szempontjából kevésbé érdekes példát említ M. Costanzo a fent idézett művében, ám példái „cédulái” között nem von párhuzamot. Vö, im, 26-28.

¹⁶⁰ Bőséges példával szolgál Costanzo, im, 28-30.

¹⁶¹ Alessandro Tassoni, *De' pensieri diversi*, X, 16: „i labirinti, i teatri di verdura non mai cadente; e gli animali di pietra dipinti al naturale... che ingannano la vista..., ora da un finto montae, precipitare un fiume e formare un lago... e quindi cadere in un pomposo teatro..., con sì naturale artificio e sì artificiosa natura”. Idézi Costanzo, im, 27-28. Tassoni művének 1665-ös kiadása digitalizált változatban letölthető az Internetről: http://books.google.com/books?id=9CpJAAAAMAAJ&printsec=titlepage&hl=hu&source=gbs_summary_r&cad=0

egésze *utal* az ember jelenlétére. Nincsenek cselekvő emberek, vagy emberi alakok, csak maga a Természet (*natura naturata*), amelyet Andreini írásaiban tévedhetetlennek nevez.¹⁶² A színház-tájak képének szóltan tükrében válik láthatóvá a másként láthatatlan belső és alázatos emberi élet.¹⁶³ Ha pedig a természetnek ezt a néma „magányát” megzavarja az ember, akkor a természet csak az ember alkotó, alakító munkájának nyomát őrzi magán, amelyhez nincs szükség az ember fizikai jelenlétére. Az analógia alapját itt épp a mesterségbeli tudást igénylő alakítás, a valódinak, természetesnek tetsző elemek képezik. Az a látvány a színháziasítás alapja, amely a természetben az emberi alkotás jelenlétét jelzi. A színház megépített teréhez hasonlóan az emberformálta táj is egyszerre valódi és hamis, és épp ebben a „hamisságban” jelenik meg a szépség és a csodálatot kiváltó forma. A Teremtő (*natura naturante*) és a Természet (*natura naturata*) között, a tévedhetetlen Alkotó és tévedhetetlen alkotása között megjelenik egy új demiurgosz, az ember, akinek műve természetesnek hat mesterkéltségében. Az igaz és a hamis, a valóság és az ál-ság, a természetes és a mesterkelt közötti feszültség és mozgás jelenik meg ebben a színháziasításban, amely – mint majd látni fogjuk – Andreini elméletében, színházról való elképzelésében szintén fontos kérdés, ám ott az emberi élet, cselekvés kapcsán kerül elő.

V. A mindennapok mesterkelt élete

Ezeket a színháznak tekintett érintetlen vagy alakított természeti tájakat tehát még nem tölti be az emberi élet és cselekvés.¹⁶⁴ A Cinquecento végén, a Seicento elején a színház szó értelmének alapja, majd más színházi szavak „mániákus” használata egyre inkább elszakadt magától a színházi tértől, az épület alakjától, hogy a szó enigmatikus, szinte megfejthetetlen értelmet nyerjen, amelyben egyre inkább az emberi élet és a színpadok cselekvő világa jutott főszerephez. Tasso esetében például a tér analógiája időnként még mindig a formára támaszkodik, és az amfiteátrum felépítését

¹⁶² G. B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra L'Accuse Date Alla Commedia*. Párizs: Callemont, 1625. Modern kiadás in Marrotti, Ferruccio-Romei, Giovanna (eds.). 1991. *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 516. A dolgozatban ebből a kiadásból idézek.

¹⁶³ Vö. Rilke: „Georg Hirschfeld e »Agnes Jordan«”, in Uő: *Scritti sul teatro*, im, 55.

¹⁶⁴ Ezek a természeti színházak a Cinquecento második felében, és a Seicento elején egyre gyakrabban egészülnek ki az emberi lélek színháziasult tájainak képével. Vö. M. Costanzo, im, 12-15 és 29.

tükrözi a táj („Végül megpillant egy tág teret, amfiteátrum formájút”).¹⁶⁵ Tasso azonban egyre inkább arra a – főként mesterséges – megvilágításban megpillantható emberi létezésre építi „színházait”, amely minden embert szerepjátszóvá avat. A *Megszabadított Jeruzsálem* különféle helyein főként ez a megvilágítás, a fényben megmutatkozó tér és emberi cselekvések válnak hangsúlyossá, valamint az ellentét sötét és világos között. A fény alkotta, ragyogó pompa kerül Tasso figyelmének középpontjába: „Úgy ragyog a kastély, mint az ékes színházban / Éjjeli pompák között fenséges színpad”.¹⁶⁶ A színházi előadásokat idéző látvány, ragyogás, gazdagság uralja az emberi élet tereit.

Máskor, ugyancsak a világosság hatalmát kiemelve, Tassónál a színház és a fény egymás elválaszthatatlan társaivá válnak, szinte szinonimákká, hogy az író a fikciók helyét, a színpadot az emberek számára szinte elérhetetlen magasságba helyezze. A színház a Nap magasságába emelkedik, olyan helyé válik, amely megörökítheti az emberi tetteket, de csak azokat, amelyek méltók arra, hogy megőrizze őket az emlékezet: „Világos Naphoz méltók, a zsúfolt Színházhoz lesznek méltók az ennyire emlékezetes művek (tettek)”.¹⁶⁷ A színház magasabb rendű helyként jelenik meg itt, amely világos, látható, pompázatos, és felfedi az éj láthatatlan sötétjében megbúvó dolgokat. Hatalma pedig abban áll, hogy képes megőrizni a cselekedeteket az elmúlástól. A színház világossága legyőzi a feledés homályát, feltárja, és emlékeztetessé teszi az arra méltó tetteket. A színháznak ez a kitüntetett helyzete azonban – az Andreininél látottal ellentétben – nem létesít kapcsolatot az emberi élet és az égi szféra között. A Nap fénye itt az emberi világ világosságát szolgálja, mint ahogy a megvilágított tettek is csak az emberi viszonyok között számítanak kiemelkedőnek.

Tasso már az emberi életet tartotta szem előtt, de nem csak azért, mert ez az, amit a nézők emlékezetére bízva megőrizhetett a színházi előadás. Az élet maga vált a színház és a színháziasítás alapjává, hiszen a természetesnek és valósnak tekintett élet ebben a korban tudatosan alakított, mesterkélttségében természetes, természetességében mesterkéltségek sorát képezte. A valóság bizonytalanságát, képlékenységet kikerülendő az ember folyton szerepet játszott, megkomponálta önmagát. Olyan képet rajzolt meg önmagáról, amely csak látszólag természetes, de amely önnön maga

¹⁶⁵ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIII. 38., szerk. Giorgio Cerboni Baiardi, Modena, Panini, 1991.

¹⁶⁶ „Splende il castel come in teatro adorno Suol fra notturne pompe altera scena” VII, 36. Itt és más helyeken is Tasso egy korábbi költői toposzt alakít át, amely az éjszakai táj vagy emberi környezet sötétjét legyőző világosság gyakori megemlékezésében áll. Vö. M. Costanzo, im, 20.

¹⁶⁷ Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno Teatro, opre sarian sí memorande”(XII, 54)

számára biztos és állhatatos vidék volt, védelmet nyújtott, szilárd talajt jelentett a többiekkel osztott életvilágban. Az ember élete, itt, a Cinque- és a Seicento határán, épp azért vált mindig és mindenütt előadássá, színpadi képpé, jelenetté, mert nem a véletlenekre épülő tettek soraként jelent meg, hanem a tettetésre, a megszerkesztettségre, az álságra épülő, előre eltervezett cselekvésekké vált. A biztonságérzetet az ember önnön maga és tettei megtervezésével alkothatta meg, és akkor érezhette rendben magát, ha mint jó színházrendező, író, vagy *corago* kívül-belül felépítette önmagát, saját „díszleteit”, történetét. Ha az ember önmaga artefaktuma, nem is csoda, hogy mindent színháznak lát maga körül. Minden rögzített, minden előre eltervezett ebben az életben, a fikció és a valóság közötti határ pedig felfedhetetlen.

Tasso annak az udvari kultúrának volt a képviselője, és olykor a „kritikusa”, amely ötödik kardinális erénnyé tette a disszimulálást.¹⁶⁸ Az udvarokban mindig mindenki játszott, elpalástolt vagy szimulált, valóban színház volt a világ, és ebben a játékban nem lehetett könnyű eldönteni, mi a valós és mi a hamis. Nem is ennek az eldöntése volt a fontos, hanem a felépített kép méltósága, a kép bizonyossága. Ha a színház ismerős vidék az emberek számára, ha formája, pompája, a benne zajló előadás mechanizmusa ismerős, ha minden e szerint működik, nem csoda, hogy mindent színházzá, színpaddá, látvánnyá tesznek, és annak tekintenek. A színház, a maszkok, a színpad, az előadás, és minden, látszólag a színjátékos tevékenységhez kapcsolódó szó a mindennapok gyakorlatának szavává vált. A színház szimbolikus tere, a világ színháza volt az a biztos és biztonságot nyújtó „épület”, amely befogadhatta a megszerkesztett világot és életet. Az élet-kompozícióhoz pedig olyan mesterség mesterfogásaira volt szükség, amely épp ebben a korban alakult újjá, és vált mesterséggé vagy művészetté.¹⁶⁹ A színészek technikáit használták az emberek, noha épp az ellenkező céllal. Ők is képeket teremtettek és komponáltak, megtervezték viselkedésüket, megírták önnön „meséiket”, amelyeket aztán viszontláthattak a reneszánsz végi, prebarokk vagy barokk udvarok és váro-sok ünnepeinek

¹⁶⁸ A disszimuláció/szimuláció ötödik kardinális erénnyé avatásáról lásd Vigh Éva, *Éthos és kratos között. Udvar és udvari ember a 16-17. századi Itáliában*, Budapest, Osiris, 1999. 107-122.

¹⁶⁹ A Cinquecento végén a színház szó valószínűleg épp ezért vált minden tudás, ismeret, vagy tapasztalat, a világ bármely aspektusának helyévé. Erre utal azoknak a könyveknek a címe is, amelyek a színház szót a legkülönbözőbb dolgokra alkalmazták. A feltalálók, az ördögök, a gépek és eszközök, a méregkeverők, a történelmi könyvek, az örökösök szívtelensége, a nők, az írás művészete, és még rengeteg dolog vált színházzá a könyvcímekben. Vö. M. Costanzo, *im.*, 23-24; Lásd még E. Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell, *im.*, 72., ahol a szerző Peter Rusterholz: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines politischen Bildes* (Berlin, 1970) című tanulmányából emel ki több XVII. századi – főként német, angol és francia kiadású – könyvcímet, amely a színház szó használatát az élet mindenféle területére kiterjeszti.

látványosságaiban. Ennek az önkép-teremtésnek a célja a természet és az emberi természet bizonytalanságának, kiszámíthatatlanságának megszüntetése volt.¹⁷⁰

Tasso a *Gianluca avagy a maszkok* című dialógusában írja le a színházi előadás, a szerepjátszás, a mesterséges díszletek megjelenését az életben, azt a csodálatot keltő mesterkéeltséget, amely a mindennapokat is uralja, és magával ragadja az idegent: „... amikor először láttam Ferrarát: úgy tűnt nekem, mintha az egész város csodálatos és sosem látott festett színpad volna, fénytől áradó, és tele ezernyi formával, ezernyi tüneménnyel, és a cselekvések (*azioni*) abban az időben hasonlóknak tündek azokhoz, amelyeket a színházban mutattak be (ábrázoltak), különböző nyelveken, sok-sok szereplővel; és mivel nem elégedtem meg azzal, hogy nézővé váltam, azt akartam, hogy én legyek az egyik azok közül, akik szerepet kaptak a komédiában, és el akartam veygülni a többiek között”.¹⁷¹

A színház és az élet egyesül itt a város mesterien kialakított díszletei között. A csodálatos látvány, a színházias cselekvések ragadják magával az idegent, aki épp olyanán kíván válni, mint a többiek. A látvány részévé, a komédia szereplőjévé pedig a csábító erejű, mesterségesen megalkotott élet utánzásával válhat. A másnak látszás, a másik ember imitációja Tassónál egybe esik az ember önimitációjával, egy olyan életmóddal, ahol a tettetés és a tett eggyé olvad.¹⁷² Mindennek az alapja a színház, pusztán a helyszín változik meg, és ezzel együtt a jelentés is. A valódi, „természetes” élettér *utánozza* a festett, mesterséges teret, az élet, az emberi viselkedés pedig a színpadi szerepjátszás szabályai szerint működik. A valóság és a fikció elválaszthatatlanná és megkülönböztethetetlené válik. Az élet olyan eleve megalkotott szöveggönyv vagy partitúra alapján zajlik, amelyben a szöveget (konkrét tettek és kifejtett gondolatok) a rendezői utasítások (előírt viselkedésből, szokásokból fakadó gesztusok, hangsúlyok) és a díszletek (öltözet és fényben úszó színpadok) egészítik ki. Az élet egyfajta képekkel, színekkel díszített színpadi kódexben rögzül.

Az élet tudatos megszerkesztésének, a tettek kiszámíthatóságának, rögzítésének vágya azt is jelenti, hogy az ember saját valóságának állhatatlan, kiszámíthatatlan,

¹⁷⁰ Vö. M. Costanzo, uo, 21.

¹⁷¹ Torquato Tasso, „Il Gianluca ovvero le maschere”, in *Dialoghi*, kritikai kiadás, szerk. Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1957, II. könyv, II. kötet, 675. „... quando prima vidi Ferrara: e mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'essere divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la comedia, e mescolarmi con gli altri”. Saját fordításom.

¹⁷² „Imiterete voi stesso: e chi è miglior di voi?” Torquato Tasso, „Il Gianluca ovvero le maschere”, im, 680; „[...] imitando i migliori, imitate voi medesimo meglio”, Uo, 681.

irracionális mozgását kívánja ellensúlyozni. Olyan biztonságos életteret akar mesterségesen létrehozni, ahol a tettek, érzések kiszámíthatóak, előre ismerhetők, és ahol a szabályok irányította fegyelem uralja az érzékeket.¹⁷³ A színjátszás és vele együtt a retorika mestersége biztosíthatta azokat a szabályokat, amelyekkel – szituációtól függetlenül – garantálható volt a racionalitás fegyelme. A színjátszás volt az a techné, amellyel határok közé lehetett szorítani az ismeretlent. Ám ez a mesterség a Seicento emberének a mindennapi életéhez tartozott, hogy ezzel leplezze a bizonytalant. A hivatásos színészek mestersége mindezek ellenében hatott. Épp azt fedte fel, amit a mindennapi ember ugyanazzal a technikával leplezni igyekezett.

VI. Élet-mese és történet

Leone de' Sommi 1570 körül írt *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* című könyvében ezt a színpadokon használt technikát igyekszik megosztani másokkal. Mindenkiel, aki a Világ Nagy Színházában élve szerepjátszásra kényszerül: „Sok antik és modern bölcs nevezte igen helyesen világi színpadnak ezt a földi gépezetet (*machina terrena*), mivel ugyanaz történik az emberekkel a földön, mint ami a hisztriókkal a színpadon”.¹⁷⁴ Irányítójuktól – a társulatvezetőtől vagy *coragótól* – ruhát (szerepet) kapnak, és miután magukra öltik, a színpadra mennek, játszanak, vagyis „mesét imitálnak”. Aztán lejönnek a színpadról, levetik ruhájukat – a szerepet –, és visszaváltoznak azzá, akik az előadás előtt voltak. Ugyanez történik az életben is, állítja de' Sommi, hiszen az „Univerzum helytartója”, vagyis Isten mindenkire más-más szerepet oszt, hogy aztán életük meséjének végeztével az emberek levessék ruhájukat, és alakításuknak megfelelő jutalomban, vagy megrovásban részesüljenek.¹⁷⁵ A mese – írja de' Sommi –, amelyben szerepet kapnak az emberek, nem ugyanaz mindenki számára. Van, aki tragédiában, van, aki komédiában játszik, míg mások eklogák, *farse*-ok, pásztorjátékok szereplői lesznek,

¹⁷³ Mario Costanzo szerint a Világ Nagy Színházának emblemikus képe e korban két irányban működött: egyrészt mindazzal szemben lépett fel, ami meghatározatlan, előre nem látható az életben, másrészt az emberi lélek legfényegetőbb, legfegyelmezetlenebb érzéseivel szemben hatott. M. Costanzo: *im*, 38.

¹⁷⁴ Leone de' Sommi: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1570 körül), Milano, Il Polifilo, 1968, 6. A könyv egyetlen fennmaradt kéziratáról és az eredeti datálásának problémájáról lásd a *Nota sulla datazione*, uo, 77-79.

¹⁷⁵ Ehhez hasonló elképzelés jelenik meg Calderón *A világ nagy színháza* című darabjában. Vö. P. Calderón de la Barca: *A világ nagy színháza*, ford. Fábri Péter, Budapest, Eötvös József Kiadó, 2002.

vagy mimikus, illetve szatirikus előadásokban alakítanak.¹⁷⁶ Mivel nem mindenki ugyanabban a mesében játszik, „aki akar, a többiek nézőjévé válhat, mások tetteiből kiszűrheti a hasznosat és az örömet (*piacere*)”. Mások példájából tanulhat tehát, hogy amikor „ő játszik ezen a világi színpadon a többieknek”, már egyetlen becsmérő se találjon okot a becsmérésre.¹⁷⁷

Leone de' Sommi szerint a színházi előadásoknak is épp az a szerepük az emberi életben, hogy „felfedjék az erényeket, amelyeket imitálni kell, és felfedjék a hibákat, hogy az emberek elkerüljék és korholják ezeket”. Az előadások „példák”, amelyek segítségével mindenki megtanulhatja „irányítani saját tetteit (*azzioni*)”.¹⁷⁸ Ha pedig az előadásoknak ekkora „tekintélye, hatalma (*autorità*) van”, ha „az egész világ, együtt, nem más, mint színpad vagy színház, ahol szünet nélkül zajlik cselekedeteink előadása”, akkor – állítja a szerző – a színházi tudás érdemes arra, hogy rögzítsék, és mindenki által olvasható könyv lapjain válják közkinccsé.¹⁷⁹

Leone de' Sommi könyve tehát a színjátszás technikáinak tankönyveként kívánta tekintélyessé és elfogadottá tenni azt a mesterséget, amely hasznos szolgálatot tehetett a mindennapi ember életének irányításában. A szolgálat lényege az, hogy ez a mesterség tudatossá, reflektálttá teheti az embereket, akik aztán az előttük feltáruló hibák és erények megismerésén keresztül a lehető legjobb döntéseket hozhatják életükben. Leone de' Sommi elképzelésében azonban nem kap helyet a disszimuláció, mint a színjátszás technikáját használó elleplezés. A gyakorlati színházi emberként is tevékenykedő humanista számára a színház a *felfedés* tere, amelyben a színészi mesterség által mesterségesen létrehozott, szimulált emberi cselekedetek a különféle viselkedésmódok és mesék (*fabule*) megismerését szolgálják.

Leone de' Sommi világszínházzal vallott gondolataihoz hasonló elképzelést találhatunk Giovan Battista Andreini különböző írásaiban is. A *La Ferza* című traktátus utolsó bekezdése, amely az *arte* védelmében írt védőbeszéd végső érveként kíván nyomatékot adni minden korábban elhangzott gondolatnak, a színházi előadások és az emberi élet közötti kapcsolatot a következő formában mutatja be:

„És ha ezeket a dramatikus meséket másért nem is kellene szeretnünk, már csak azért is nagyon szeretnünk és kedvesnek kellene tartanunk őket, mivel megmutatják

¹⁷⁶ Leone de' Sommi: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, im, 6.

¹⁷⁷ Uo, 6-7.

¹⁷⁸ Uo, 7.

¹⁷⁹ „[...] anzi, se tanto sono pregiate, che tutto il mondo insieme altro non è che una scena od un teatro ove si fa continuo spettacolo delle nostre azioni, mi par assai degna questa facoltà scenica di essere trattata molto più curiosamente, [...]”. Uo. 7-8. Kiemelés tőlem.

nekünk, hogy életünk nem más, mint mese; és emlékeztetnek minket arra, hogy végül, abban a pillanatban, amikor életünk rövid folyama fordulatot vesz (*catastrofe*), testünk mulékony ruháját levetve fel kell majd ismernünk, hogy a világ tágas színpadán mindannyian saját szerepünk színészei voltunk: és hogy a nagyság, a tekintély, a szerencse jótéteményei sem voltak mások, mint álmok, árnyak, por, föld és végül hamu. Aki az efféle meséken nevelkedik, lassacskán hozzá szokik majd, hogy megértse: az emberek hatalmas tervei, emészthő vágyai és nagy tettei végül is csak mesék, és hogy az örömök, vigalmak, gyönyörök és tettek nekünk, halandóknak, csak mesék. Úgy, hogy az egész világot meseként tisztelve mindenki arra kényszerül, hogy a legigazabb igazra vágyva és áhítozva az *értelem irányítása szerint éljen*, és így az ég dicső örökkévalóságát nyerje el, amelyben (a mesét történetté alakítva) a Mi Urunk jósága részesít minket”.¹⁸⁰

Andreini elképzelése szerint az egész világtörténet, minden emberi tett, öröm és szenvedés, jó és rossz csak mese, illúzió, fikció, hiábavalóság, *vanitas*. A valóság, a történet – a legigazabb igaz – nem itt a földön, az emberi világban kap helyet. A történet (*istoria*) Isten alkotása, amelyben akkor jelenhet meg az ember, ha a valóságnak hitt árnyvilágból az isteni örökkévalóságba lép. Ám nem csak Isten jóságán múlik, hogy a tünékeny földi mesét történetté alakítja-e. Az ember életének tudatos alakításával érdemelheti ki a történetet, hiszen az élet-mese hiábavalósága ellenére sem tehetetlen bábú a világ tágas színpadán, hanem olyan, szabad akaratát használó teremtmény, aki – ha akarja – életét egyetlen irányítóra bízhatja, és ez nem más, mint az értelem (*ragione*). Az értelem irányításával úgy alakíthatja, írhatja saját meséjét, hogy az végül érdemes legyen arra, hogy örökkévaló történetté váljon a Teremtő alkotómunkájának köszönhetően.

A tereken, utcákon, városokban látható, valóságnak hitt esetek, események, emberi törekvések azok a mesék, amelyek a földi világ dimenziójában, a színész-dramaturgok alakító munkájának köszönhetően színházi előadásokká válhatnak, olyan mesékké, amelyek útmutatóként, példaként szolgálhatnak az emberi élet múlandó valóságának megértésében. A színházban látható mesék olyan alakított árnyak, képekben, hangokban megjelenő írásjelek (hieroglifák), amelyek feltárhatják a valóságnak hitt árnyvilág valódi lényegét. A színház köztes tér, amely lehetővé teszi a világok közötti átjárást: ösvény, út, híd vagy hágó, amelyen keresztülhaladva az ember lassan képes lesz irányítani saját életét, hogy végül eljuthasson a vágyott

¹⁸⁰ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 534.

örökkévalóságba. A színházon nevelkedve megértheti, hogy csakis saját döntéseitől függ, hogy az általa élt élet végül történetté, örökkévalóvá válik-e a túlvilágon.

Az ember világa, élettere Andreini leírásában a „természetes és racionális igaz és jó” világa, az „árnyak” világa, amelyben – mint Giordano Brunónál – az igaz és a hamis szétválaszthatatlanul összefonódik.¹⁸¹ A földi öröмок és a világban elért dicsőség csak káprázat. Minden földi jó múlandó, és mint ahogy minden anyag elporlad egyszer, az emberek minden cselekedete – az Andreini által meseként leírt tettek sora – a feledés homályába veszik végül. Az emberi létezés „nyomorúsága” Bruno filozófiájában csak a létezés egyik szintjét képviseli. Az árnyvilágon túl található a „legigazabb igaz” dimenziója, a „metafizikai, ideális, szupraszubsztancionális” igaz és jó tere.¹⁸²

Brunónál ezt a dimenziót éppen a felemelkedés (*ascensione*) útján megjelenő árnyak segítségével érheti el az ember, amelyekben a legfőbb és első igazság egyfajta figurája vagy képe rejtetik. „*Natura est deus in rebus*”, vagyis „a természet nem más, mint Isten a dolgokban”,¹⁸³ amely az emberi tettekben is megnyilatkozik.¹⁸⁴ Az ember *meghódíthatja* ezt az mindenben benne rejlő egyetlen valódi igazat, hiszen az abszolút jó és igaz nyomai, mintegy pecsétként, az emberi lélekbe, elmébe (*mente*) vannak vésvé, és az árnyak segítségével, valamint kellő igyekezettel, az emberi lélekben zajló *belső* folyamat útján bárki elérheti, meghódíthatja ezt a birodalmat.¹⁸⁵

Andreini elképzelésében ennek a *belső* folyamatnak alapvető része a színházi előadás, amely felfedi az elrejtettet, amely példát szolgáltat, és vágyat ébreszt a legigazabb igaz iránt. Az életet, a világ árnyait képekben, hangokban újra alkotó előadások olyan példák, amelyekről mind de’ Sommi, mind Andreini, mind Cesariano hasonló módon vélekedik: szükség van rájuk ahhoz, hogy az ember megtanulja irányítani az életet, vagy természetes képességét használva elnyerje „a lélek bölcsességét”, és eljusson az örökkévalósághoz. A színházi előadások nyithatják meg

¹⁸¹ Giordano Bruno, *De umbris idearum*, kritikai kiadás, szerk. R. Sturlese, Firenze, 1991, 24-25. A neoplatonista szerzők és Bruno filozófiája is kétség kívül Plátón *Allamának* barlang-hasonlatára (VI 510b) támaszkodik. A világ mint árnyak birodalma, amelyben a test „képe” és az anyag között szoros kapcsolat létezik, többek között a kor ezoterikus, mágikus eljárásainak is alapot biztosított. Vö. Nicoletta Tirizzani: *Introduzione. Il Cantico dei cantici tra il De umbris idearum e gli Eroici furori*. In G. Bruno, *Gli eroici furori*, Milani, Rizzoli, 1999, 7. Plátón mellett a kabbala hatása is jelentős mind Bruno, mind Andreini elképzelésében.

¹⁸² Vö. Uo., 10.

¹⁸³ Vö. G. Bruno: „A győzelmes vadállat kiűzése” (ford. Wenner Éva). In *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, szerk. Tar Ibolya és Szőnyi György Endre, Szeged, JATEPress, 1995, 283.

¹⁸⁴ Uo., 288.

¹⁸⁵ N. Tirizzani, im, 19. Kiemelések tölem.

az utat az ember előtt a legigazabb igaz eléréséhez, a színjátszás technikáinak ismerete pedig a mindennapi életben is a dolgok megértését segítheti.

VII. Világ, színház, élet

A de' Sommi és Andreini által hasznosnak, tekintéllyel bírónak vélt színházi tudást nem minden „antik és modern bölc” látta azonos módon.¹⁸⁶ Az élet mint komédia vagy tragédia, a világ mint színház, az ember mint színész, báb, hisztrió – olyan közhelyek, klisék, amelyek gyökerei valóban az antikvitásig nyúlnak vissza, és amelyek jelentései szerzőről szerzőre módosultak az idők folyamán. „Az Ember szívesen tekinti magát színésznek a világ színházában”, állítja Francastel,¹⁸⁷ és valóban, Platónról Senecáig, Horatiustól Ciceróig, Szent Páltól Szent Ágostonig, Alexandriai Kelemtől Erasmusig, Salisburytól Ronsardig és Cervantesig számos filozófus, egyházatyja és író tekintette színháznak a világot, színésznek az embert, komédiának vagy tragédiának az életet magát.¹⁸⁸

Az elképzeléseik között számos jelentős különbség létezik, amelyek nyilvánvalóan az adott elmélettől, filozófiától vagy kulturális és ideológiai kontextustól függenek. Az a színházi kultúra, vagy színjátékos gyakorlat, amelyet a szerzők többnyire nézőként ismertek, vagy tanulmányaik alapján elképzelték, csak az egyik alapja vagy inkább háttere volt a színház és az élet összekapcsolásának. Noha az adott színházi kultúrának mind a dramaturgiai hagyományai, a térhasználata, mind a színjátszásának, a látványteremtésének módjai hatottak ezekre az elképzelésekre, a valódi színház képe ezeknél a szerzőknél a legtöbbször csak hivatkozási alapul szolgált. A gondolatok különbségét nem a színházi kultúrák eltérő jellege határozta meg elsősorban, és a legfőbb kérdést sem maga a színház jelentette, hanem az élet, az ember létezésének lehetőségei és korlátai. A színház, a színjátszás és az élet közötti kapcsolat megteremtésében pedig elsősorban az játszott szerepet, hogy a színház képe kiváló viszonyítási alapot nyújtott az emberi élet megragadásához. A színház ismert terepnek tűnt, amely lehetővé tette az élet kimondhatatlan, rejtelmes folyamának, erőinek

¹⁸⁶ Az ellenreformáció korában – mint majd látni fogjuk – ezt a tudást inkább haszontalannak és bűnösnek ítélték az egyházi emberek.

¹⁸⁷ P. Francastel: *Immaginazione plastica*, in Uő: *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987, 47-85. Itt: 73.

¹⁸⁸ Vö. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, im, 2002, 158-164.

megragadását. A gondolatok és elképzelések közötti különbségek pedig néhány alapvető kérdésből és a rájuk adható válaszokból fakadtak.

Ha a világ olyan színtér, amelyben az élet színdarab, az ember pedig színjátész, a kérdések elsősorban a drámaíró személyére, az írás és előadás módjára, folyamatára és lehetőségeire vonatkoznak. Ki a dráma, a „szövegkönyv” alkotója? Ki írja a „mesét” (*fabula*), a történetet? Vajon az ember élete folyamán tudatosan alakíthatja-e önnön szerepét? Valóban önmaga artefaktuma, vagy a szerencse forgandóságának kitéve rögtönöz? És mitől függ, hogy az alakítás jó vagy rossz? Mi a jó alakítás titka, záloga? És ki a néző, ki a kritikus, aki véleményt mondhat az alakításról? Ezek a – színházi hagyományoktól szinte teljes egészében független – kérdések alapvetően meghatározták a fenti és más szerzők világlátását, amelyben a színjátszás technéje elsősorban a szabályok megléte vagy hiánya miatt fontos.

Egyetlen konkrét példa megvilágíthatja a gondolatok színházi kultúrához való viszonyát. Két kortárs szerző, Szent Ágoston és az alexandriai költő, Palladasz egymással szinte párbeszédet folytató gondolatai között látható különbség jól érzékelteti a világszínházban zajló írás és alakítás konkrét színházi kontextustól való függetlenségét. „Az egész élet színház, egy *játék*. Tehát tanulj meg úgy alakítani (színjátszani), hogy mondj le a komolyságról, vagy viseld el a fájdalmat” – írja epigrammájában a költő, azt sugallva, hogy ha az élet játék, színházi alakítás, akkor annak játékszabályait is illő ismerni és elfogadni.¹⁸⁹ Az ember dönthet, hogy könnyeden, a komolyságot száműzve alakítja-e szerepét, felszabadultan játszik-e, vagy minden kevésbé derűs, fájó eseményt komolyan vesz, ám akkor tudnia kell, hogyan viselje a fájdalom terhét. A játékszabályok fontosak ebben az egyszerre derűs és nehéz „színházi” folyamatban, ahol az ember tudatosan dönthet az alakításról, a színjáték nyomán szövődő történetről, annak jellegéről, és akár műfajáról is. A szabályok alapja pedig egy alapvető választás a derű és a komolyság, a tudatos és cselekvő játék és a passzív belenyugvás között, amelyből aztán a cselekvés öröme vagy a kiszolgáltatottság fájdalma származhat.

„Valóban, ez az egész élet nem más, mint az emberi nem komédiája, amely kísértésről kísértésre (csábításról csábításra) vezet” – írja Ágoston,¹⁹⁰ ám ebben a gondolatban a komédia műfaja sugallta derűt beárnyékolja a bűn és a tévedés lehetősége. Az élet maga kísértések és csábítások szötte komolytalan színdarab, ahol az

¹⁸⁹ Idézi Curtius, im, 159.

¹⁹⁰ Uo.

ember *nem* dönthet jól, hiszen minden egyes lépés vagy pillanat újabb, eleve létező csábítás formáját ölti. Ez a kísértéssel (csábítással) teli színjáték, vagyis maga az élet lépésről lépésre eltereli az embert az egyedül üdvös létezésről, amely az isteni princípium megértését célozza. Noha az ember látszólag itt is szabadon dönthet, saját maga jelölheti ki élete útját, döntése mégis eleve elhibázottnak ítéltetett, hiszen az élet maga csupa csapda, vágy, érzéki kísértés. Nincs szükség mesterségre, szabályokra ahhoz, hogy az ember jól döntsön, mert az aktív élet színpadán *nem lehet* jól dönteni. Az egyetlen szabályszerűség a csábítások kikerülhetetlenségében áll. Az egyetlen helyes döntés az életből való lemondás lehet.

Korábban Tasso példáján keresztül láttuk, hogy Itáliában az udvari kultúrához szorosan kapcsolódó költészet színház-metaforái a mesterséges életutak, a disszimuláció használatára utaltak elsősorban. Tasso írásaiban, dialógusaiban a színházi témák az ember önépítését, mesterséges életvitelét tárták fel. Ezekben a szövegekben a szűzsé írói a színjátékokban játszó, maszkban élő udvari/városi emberek. Tassónak azok a filozófus kortársai – elsősorban Giordano Bruno és Tommaso Campanella –, akik szintén éltek „a színház az egész világ” metaforájával, ezzel szemben egészen más alapokra építve színháziasították a világot. A Campanella által leírt életfolyamat esetében az írás Isten privilégiuma, és ahogy a cím (*Az emberek az Isten és az angyalok játéka*) sugallja, az emberek leginkább játékszerek az égiek színpadán:

„A világ színházában a lelkek / a testek és hatásaik maszkját viselve / a leghatalmasabb gyülekezetnek látványul / szolgálva, a természet, az isteni mesterség (művészet, ars) szerint / cselekszenek és beszélnek, aszerint, akinek születtek; / színről színre, kórusról kórusra haladnak; / örömet vagy szenvedést öltenek magukra; / ahogy azt a komikus sors-könyv elrendelte. / Nem tudnak, nem is képesek, és nem is akarnak másként tenni / sem mást elszenvadni, mint amit a nagy Akarat (Isten) írt / mindennek örvendnek, mindenért vigadnak; / Amikor a játékok és viták (*risse*) végeztével, / visszaadják a maszkot (testet) a földnek, az égnek, a tengernek, / Istenben fogjuk meglátni, ki cselekedett és beszélt jobban.”¹⁹¹

¹⁹¹ *Gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli*, 14. szonett. „Nel teatro del mondo ammascherate / l'alme da' corpi e dagli effetti loro, / spettacolo al supremo consistorio / da natura, divina arte, apprestate, / fan gli atti e detti tutte e chi son nate; / di scena in scena van, di coro in coro; / si veston di letizia e di martoro; / dal comico fatal libro ordinate. / Nè san, nè ponno, nè vogliono fare / Nè patir altro che 'l gran Senno scrisse / Di tutte lieto, per tutte allegrare; / Quando, rendendo, al fin di giuochi e risse, / Le maschere alla terra, al cielo, al mare / In Dio vedrem chi meglio fece e disse.” Tommaso Campanella: *Poesie*, a cura di Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1915, 23. Campanella versei először Párizsban jelentek meg 1621-ben. Hasonló ez a gondolat Platónéhoz, aki olyan báboknak tekinti az embereket, akikkel az istenek játszadoznak. Vö. Platón: *Törvények* 644 d-e, és 803 b – 804 b, in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes, Budapest, Európa, 1984. Lásd még Dodds elemzését, in E. R. Dodds: *A görögség és*

Campanellánál az isteni szűzsé megváltoztathatatlan. Az ember csak eljátsza saját, Isten és a sors-könyv által meghatározott szerepét, de szabad akaratát nem használhatja az életét illető döntésekben. Egyetlen feladata az, hogy jól játssza el a rá osztott szerepet, és ehhez az isteni művészetet, – az őt körülvevő és a benne is megjelenő – természetet használja fel. A színjátszás szabályait is Isten határozza meg, így az ember alkotására valójában alig van szükség. Az emberi élet pusztán látványosság, hiábavaló, múlandó játék. Ezt a hiábavalóságot azonban ellensúlyozza az a bizonyosság, amely a mindenséget irányító erőből származik. Isten szava, a logosz, az Isten által teremtetett színjátszó mesterség, a természet olyan hatalom, amely tévedhetetlen, abszolút autoritás, és amelyet a földi maszkot viselő lelkek alázatosan elfogadnak. Az emberi tettek és szavak Isten alkotásai, amelyet – ki jobban, ki rosszabbul alkalmazva a mesterség (természet) törvényeit – engedelmesen végeznek be az emberek. Campanella esetében a színház szó pusztán az egyik azon metaforák közül, amelyek alkalmasak arra, hogy a világegyetemben uralkodó isteni erőt leírják. Valóban, a filozófiai versekben a világ hol színház, hol hatalmas állat, hol könyv, hol templom vagy istenszobor alakját ölti, amelyekkel az emberi világ és az isteni princípium viszonyát írhatja le a filozófus.¹⁹²

Bruno ezzel szemben elsősorban az emberi élet, a világi szépség hiábavalóságára hívja fel a figyelmet, amikor látványosságnak, tragédiának, vagy részvétet és nevetést kiváltó színdarabnak tekinti a költők elragadtatott sorait, amelyekben a földi asszonyok, nők báját magasztalják: „Milyen tragikomédiát? Milyen jelenetet lehetne bemutatni a világ e színházában, tudatunk színpadán, amely nagyobb részvétet és hangosabb nevetést válthatna ki,”¹⁹³ mint a női szépség magasztalása. Bruno nem magát a költészetet támadja ily módon, hanem azt, hogy a versek a magasztos szóra nem érdemes, világi, testi szépséget celebrálják. A földi dolgok múlandóak, elporladnak, a szépség elhervad, minden *vanitas* a földön, ahogy azt korábban láttuk Andreininél is.¹⁹⁴ A dicséretre csak az örökkévaló, változatlan szépség méltó Bruno szerint. Brunónál azonban nem derül ki, hogy ki az írója a folyton változó, születő és elhaló árnyak színjátékának a világ színházában. A földi és az isteni szféra közötti kapcsolat azonban létezik, a legfőbb igaz és jó elérhető, csak az ember

az irracionalitás, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2002, 174.

¹⁹² Vö. T. Campanella: *Poesie*, im, 14-15 és 16.

¹⁹³ „Che tragicommedia? Che atto, dico, degno più di compassione e riso può esserne ripresentato in questo teatro del mondo, in questa scena delle nostre coscenze...” Giordano Bruno: *Gli eroici furori*, im, 55.

¹⁹⁴ Uo, 56.

erőfeszítésén múlik, hogy a világszínház tünékeny szépségétől képes-e eljutni a valódi, változatlan szépséghez.

A színházi kultúrát is szem előtt tartó szerzők – mint Giovan Battista Andreini és Leone de' Sommi – írásaiból olyan elképzelés látszik kirajzolódni, amely a fenti kérdésekre adható válaszok betöltötte tartomány középpontjában helyezkedik el. Számukra a színház és a földi élet kölcsönösen kiegészítik egymást. Az élet nem nélkülözheti az isteni világ felé törekvő emberek nevelését szolgáló művészetet (techné), amiként ez a művészet is elveszítené értelmét az emberi élet nélkül. Ez a művészet azonban Istentől független, autonóm alkotást eredményez, még ha az isteni tökéletesség felé igyekszik is a földi alkotó. A színház művésznének szabad alkotásához ezen az úton szükség van mindenre, ami a világban található. Minden tudományra, és azokra az ismeretekre, amelyek az isteni teremtés különböző aspektusait tárhatják fel. Az ember alkotója lehet élettörténetének, amely azonban csak mese, káprázat, fikció: a teremtet világ természetének, a mozgásnak, átalakulásnak is megfelelő tisztavirág életű alkotás. A végső szó, az igazi igaz az alapanyagot átdolgozó Isten kegyelméből hangozhat el. *Natura naturante* és *natura naturata*, az alkotó és az alkotása Andreininél együttműködik, hogy az életben folyton változó, mozgó, átalakuló, és sokféle formában megjelenő élettörédek meséjéből az igazi történet megszülessék. A színjátszás mesterségének vagy művészetének legfontosabb érdeme az, hogy az egyébként vakon bolyongó emberek kezébe adja a tudatos életvitel megalkotásának lehetőségét. Az ember a színház segítségével reflektáltan cselekedhet. Önmaga artefaktuma, ám az élet mozgásának, változékonyságának megfelelően időnként rögtönözni is kényszerül. Alkotásának nézője pedig a Teremtő, aki tetszése szerint történetté alakítja az ember-mesét.

A színházi tudás Andreini elméletében tekintélyes, tiszteletre méltó, szükséges eszköz az ember erkölcsi felemelkedésének útján. Olyan techné, amelyet nem nélkülözhet a keresztény világ, ha legfőbb törekvését, az isteni princípium megközelítését akarja elérni. Az embernek, aki Isten alkotása, ezen a földön, a paradicsomi létből kivette, az a legfőbb feladata, hogy „az értelem irányítása szerint éljen”, és tetteivel, tévedéseivel, örömeivel és bánatával, önmagát és saját útját felépítő döntéseivel hozza létre a történet alapját. Az a feladata, hogy alkotó legyen, mint Teremtője, és megformálja önmagát.¹⁹⁵ Ezek a gondolatok ellentétben álltak az

¹⁹⁵ Andreini ebben a gondolatában Pico della Mirandola emberi méltóságáról írott munkájának gondolataira támaszkodik. Vö. Pico della Mirandola: *De hominis dignitate* (1485), im, 11.

ellenreformáció egyházának törekvéseivel. Az egyház szabályozni, korlátozni kívánta az emberi életet, míg a színészek életmódjukkal és alkotásaikkal épp a saját élet megformálásának szabadságát hirdették. Épp ezért az egyház képviselői szemében a színház, a hivatásos társulatok mágikus erejű előadásai az ördög teremtményeinek tűntek.

I. Színház-metaforák és praxis

Az előzők alapján úgy tűnhet, hogy a színház szónak, ami a Cinque- és a Seicento itáliai kultúráját számtalan formában át- és átszövi, alig van köze ahhoz a színházfogalomhoz, amelyet mi ismerünk. Színház mint az emlékezés tere; színház mint a Bűn és az Erény háza, amelyben különböző utakat bejárva lehet elérni a legmagasabb szintre; színház mint „szent szoba”, ahol a tanítás a látvány és a beszéd egyesülésével zajlik; színház mint a világban tapasztalható események és tettek folyama; színház mint képeket és hangokat használó példa, amely utat nyit a legigazabb ígaz felé; színház mint térforma, amely analógiákon keresztül a tárgyi és a természeti környezetet avatja cselekvések nélküli néma színházzá. Mindezen színházak mellett a színészek által alkotott és előadott darabok szinte eltörpülnek, és mintha a színházmánia metaforái, felülkerekedve a gyakorlaton, nem érintenék a valódi színházi kultúra világát. E látszat ellenére léteznek konkrét kapcsolódási pontok az egymástól távol eső dolgok színháziasításai és a színházi előadások között.

Az emlékezet – amelynek Giulio Camillo színházépületet tervezett – a színházi előadásoknak is az egyik szervező ereje, hiszen a *commedia dell'arte* társulatok a tapasztalatok nyújtotta valóság mozzanatait és a mindennapi emberi élet jelenségeit jelenítették meg új formában. A valóság emlékmorzsái váltak jelenvalóvá az előadás kompozíciójában, illetve a színészek egyéni dramaturgiai munkájában. A jól ismert élethelyzetek és események mélyebb értelmet nyerhettek a színházi emlékezés-mechanizmusnak köszönhetően.¹⁹⁶ Az előadások éppúgy összekötötték a képeket és a szavakat, mint Camillo sajátos emblémái, és a színházban látható mozgó emblémák, a testekből és hangokból szőtt „látnivaló tárgyak” is arra szolgáltak, hogy rajtuk keresztül érthetővé váljanak az életet és az univerzumot irányító rejtelmes erők. Andreini darabjainak egyéni jellemmel rendelkező figurái és „emblémái” önmagukon túlmutatva

¹⁹⁶ A színházi hatásmechanizmusról Andreini elméletében a későbbiekben lesz szó. Ebben a folyamatban a színházi előadások főként élettöredékekből, képekből, szavakból, gesztusokból álló szövetet hoznak létre, amelynek jellemzője a lényegtelen mozzanatok kihagyása, a sűrítés, a közeli szemlélőnek nem látható kapcsolatok és érintkezések kiemelése, amellyel feltárható az emberi viszonyok kevésbé látható, rejtett oldala, valamint az egyes figurák belső életének néhány rejtett mozzanata is.

fedhették fel a tettek és a környező világ más módon láthatatlan jellegét, és az isteni alkotáshoz való viszonyát.¹⁹⁷

Ám nem csak az emlékezés színháza állt kapcsolatban a hivatásos színészek munkájával. A nézők előtt játszott előadások más megvilágításban és új elrendezésben foglalták magukba az előzőekben végigtekintett többi „színházat” is. Így például a bűn és az erény a színházi előadásokban a valóságból táplálkozó fiktív életutakon, fiktív emberek döntésein és a szituációk kiváltotta tettein keresztül jelent meg. A színházi előadás terében a nézők tanúivá válhattak a tetteknek és következményeiknek, és külső szemlélőként ismerhették meg az egyéni döntésekből felépített életutak helyét a Világ rendjében. Ehhez kiindulópontként szolgált a világ, a földi valóság színháza által produkált élet, amelynek eseményeit, cselekvésformáit reflektáltan, sűrítve, és a lényegyet kiemelve mutatta meg a színház és főként a komédiák. Ily módon pedig a mindennapokkal, és a tettek mélyén rejlő, a valóságban homályosan látható – mert túl közéről szemlélt és megélt – morális jelenségekkel szembesíthették a nézőket. „Tudjuk jól, mennyire rosszul láthatóak azok a dolgok, amelyek között élünk, és hogy gyakran egy kívülállóra van szükség ahhoz, hogy felfedje előttünk, mi vesz minket körül” – írja Rilke a tájfestészet kapcsán az emberi látás korlátoltságáról.¹⁹⁸ A látás korlátainak a leküzdését kívánták megvalósítani a komédiások saját színházukban azzal, hogy az életben megfigyelt eseteket átírták, és olyan formában tárták a nézők elé, amelyben megmutatkoztak a mindennapi körülmények között jelentéktelennek tűnő, ám annál inkább meghatározó mozzanatok is.

A mindennapi tettekkel való szembesítés, a jelentéktelennek tűnő életmozzanatok felfedése az élet és a világ megismerésének egyik formája is. Tanítás, amely a „szent szoba” terében zajló oktatáshoz hasonlóan egyesítette a látványt és a szót. A *commedia dell'arte* társulatok előadásain nevelkedve az emberek megtanulhatták, mennyire fontos életük tudatos alakítása, a „mese írása”, az átgondolt döntések sora. Ebben a tanulási folyamatban az előadások példaként szolgáltak, „az emberi bonyodalmak epilógusaként” mutatták meg a helyes és a helytelen

¹⁹⁷ Így például a *La Centaura* című darab címszereplőjének, a Kentaurnőnek összetett alakja, a tettei, az általa képviselt értékek, és az általa elmondott gondolatok mind együtt emlékeztethették a nézőket a világ egyes aspektusaira. Andreini darabjainak más figurái – mint például Nottola, aki Berlingaccio, giovedí grasso alakját idézte meg a *Lo Schiavetto* című darabban (V. 4.) – és allegorikus alakjai szintén a korabeli képi kultúra hagyományaihoz igazodtak, és attribútumokkal rendelkező imprezaként, ikonográfiaiakként jelentek meg. Ezek használata azonos volt a könyvekben, freskókon megjelenő imprezák, ikonológiák, emblémák használatával.

¹⁹⁸ „Si sa quanto male si vedano le cose tra le quali si vive, e che spesso deve arrivare un estraneo per dirci che cosa ci circonda”. R. M. Rilke: „Sul paesaggio”, im, 159.

cselekedeteket.¹⁹⁹ Mindezek mellett az életre koncentrálnó komédiák, vagy a pásztorjátékok és a tragédiák az embereket körülvevő világot, életteret, tájat is megmutatták. A lényegét érintő és kiemelő analógiákon keresztül a tárgyi és a természeti világ a színház mesterkélt világában új, vagy más módon láthatatlan jelentést nyert. A néma természet, amely az isteni teremtés művészetét tükrözi, allegóriaként, emblémaként szólalt meg a zajos emberi világ másik – fiktív – térbe helyezésekor.²⁰⁰ Az ember életének és tetteinek a természethez fűződő viszonya, valamint a természeti és az ember alkotta környezet élet fölötti hatalma változatos képeken keresztül jelent meg az előadásokban.

A különféle dolgok, természeti jelenségek, emberi törekvések és alkotások színházasításai tehát számos ponton kapcsolódtak a korabeli színészek színházi gyakorlatához, noha a színház-metaforák használói nem tartották szem előtt a praxist. Giovan Battista Andreini elméleti írásai, vagy a komédiákba rejtett elméleti jellegű megnyilatkozásai esetében azonban az egyik legfontosabb kérdést a hivatásos színház gyakorlatának, az *arténak* az elfogadtatása jelentette. A hatalmi reprezentációtól és az ünnepektől – legalább részben – független, ugyanakkor a populáris kultúra performanszaitól is különböző színházi aktivitás elismertetése több szempontból is lényeges volt. Egyrészt a társulatok létének, életmódjának, megélhetésének és boldogulásának szempontjából vált fontossá, hogy tevékenységüket más mesterségekhez hasonlóan hasznosnak tekintsék a társadalom tagjai számára. Másként fogalmazva, Andreini érdemesnek vélte a színházi tudást arra, hogy a színész is helyet foglaljon a Cesariano által megrajzolt pulpituson a többi, tanításban résztvevő autoritás (költő, filozófus, főpap, kapitány, stb.) mellett. Másrészt a hivatásos színészek által művelt színház elismertsége magát az életet is szolgálhatta, hiszen ily módon hivatalosan is a nyilvánosság elé kerülhettek azok az életformák, változatos és sokszínű életmódok, a társadalmi szerepekben bekövetkezett változások, amelyek a hatalom birtokosainak minden igyekezete ellenére jelen voltak a társadalomban. Másként fogalmazva: a komédiások színházának elismertsége és hasznos kulturális intézménnyé válása egyúttal annak elismerését is jelenthette, hogy az emberek élete – minden társadalmi norma és előírás ellenére – nehezen szabályozható, változó, és egyéni

¹⁹⁹ Giovan Battista Andreini *Le due comedie in comedia* című komédiájának egyik szereplője, a saját bűneivel szembesített egyik néző, Rovenio határozza meg így a komédiát. G. B Andreini: *Le due comedie in comedia*, in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986, 96.

²⁰⁰ Vö. Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, in *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 387.

döntések alapján épül fel. Az egyes ember tudatos életviteléhez pedig hozzá tartozik az is, hogy megismeri önnön világát, az őt körülvevő különféle életformákat, a szubkultúrákban honos szokásokat, a hibákat, tévedéseket, helyes döntéseket, és ezzel az ismerettel felfegyverkezve legjobb belátása szerint dönt saját sorsa felől. Egyre tudatosabban és reflektáltabban alakítja életét, miközben tudatában van annak, hogy egy-egy szituációban mások esetleg másként cselekednének.

Ha Filareténél a színház szimbolikus funkciója az volt, hogy saját építészeti volumenében megmutassa a Bűn és az Erény útjait, és hogy az emberek ezen utak megismerésével saját életük irányát meghatározzák, válasszanak az utak között és beavatást nyerjenek a két hatalom valamelyikébe, addig az ellenreformáció idején a bűn és a morál kérdése egészen más módon is érintette a valódi színházi gyakorlatot. Az egyház az általa bűnösnek vélt tevékenységeket minden áron igyekezett korlátozni, és lehetőség szerint betiltani. A keresztény világ egyetlen lehetséges életutat ismert el: a tévedésektől mentes erény útját. Azt az utat, amelyik az élet derűs oldaláról lemondva tagad minden változást és a tettekből fakadó hibák lehetőségét. Az igaz út az istenfélelemből fakadó lemondás, a munka és a kontempláció útja, amelyből ki kell zárni minden – életből fakadó – örömet és tévedést. Az ellenreformáció egyháza csak az erény útját ismerte el, amely azonban nem volt azonos a Quattrocento építésze által megtervezett úttal. A *vita contemplatív* az egyház más útvonal megrajzolásával képzelte el. Ezen az úton már nem a tudományok, a művészetek, az erények *megismerése* a cél, hanem az egyház által meghatározott szabályok *betartása* a legfontosabb. Vagyis a keresztény ember akkor jár a helyes úton, ha kételyek nélkül elfogadja előre rögzített és megváltoztathatatlan szerepét a világban, és annak megfelelően cselekszik. Nem akar egyéni döntéseket hozni, hanem gondolkodás nélkül elfogadja az egyház által üdvösnek vélt döntések sorát. Ily módon mentesülhet a hibáktól, a tévedésektől, és kikerülheti az élet komédiája által felállított csapdákat.

A színtársulatok életét és tevékenységét, valamint az ehhez kapcsolódó elméletet ez a „rajz” nagymértékben befolyásolta. A bűn és az erény kérdése az a kardinális pont, amely meghatározta a színházról való gondolatokat, ezért az elméleti jellegű megnyilatkozások gyakran e két érték mentén szerveződtek. Noha úgy tűnik, a színészek is Isten országát tartották szem előtt, az általuk képviselt értékek, erények nem egyeztek meg a korabeli egyházi autoritások értékeivel. Az egyház és a színház „perben állt” egymással. A vád képviselője, az egyház, a hatalom erejével és

tekintélyével igyekezett felszámolni a társulatokat, amelyek – a vád szerint – minden bűn forrásaival, a színházi előadásokkal akarták romlásba dönteni a keresztény államot.

II. Élet, látszat és perspektívák

A kor ideológiai háttere – jelesül az ellenreformáció egyházi ideológiája – befolyásolta mind a színházi praxist, mind a színházról való gondolkodást. Az elmélet és a gyakorlat megközelítéséhez, a színészek írásaiban használt gondolatmenetek megértéséhez ezért kulcsfontosságú megvizsgálnunk, miként viszonyult az egyház a művészetekhez, az élethez, és ahhoz a mesterséghez vagy művészethez, amely az életet több síkon képezi le, és amely több eszközzel – az élő szó, a mozdulatok, a kép és a zene felhasználásával – alkotja újra az emberi világ jelenségeit. Ez a viszony a vizsgált kor Itáliájában alapvetően az erkölcs kérdésére épült, hiszen az egyház a morál, valamint a keresztény életesmény nevében tagadott minden ellenőrizhetetlen, szabálytalan, az életből spontán módon fakadó, ezért veszélyes jelenséget. Ebben a tagadásban vagy még inkább tiltásban pedig nem különültek el egymástól az élet jelenségei és az ábrázoló művészetek alkotásai. Nem csak a színházi előadások tagadásáról volt tehát szó. Minden, főként képekben megjelenő, és az emberek irracionális képességeire ható, ellenőrizhetetlen emberi alkotás veszélyesnek tűnt az egyházi emberek szemében. A valódi, látható képek, és a képzeletben megjelenő képzetek között sincs különbség ebben a tekintetben, vagyis ebből a szempontból az irodalmi alkotások szintén képzőművészeti (képeket alkotó, sugalló) alkotásoknak tekinthetők. Az életnek és az ábrázolásnak, vagy reprezentációnak (megjelenítésnek) ez az összekapcsolódása alapvetően meghatározta a színház ellen folytatott „per” vádpontjait és az apológiák érvrendszerét.

Művészet- és életellenesség: mintha Nietzsche gondolatai elevenednének meg ebben az összekapcsolásban. A keresztény tanítás – írja Nietzsche *A tragédia születése* előszavában – „csak morális és az is akar lenni, és [...] abszolút mércéivel, például már isten cáfolhatatlan tényével is, a művészetet, *minden* művészetet a *hazugság* birodalmába utal – vagyis minden művészetet tagad, kiátkoz, elítél. Az efféle értékítélet, az ilyen gondolkodásmód mögött, melynek – mindaddig, amíg valamiképpen hiteles – művészetellenesnek kell lennie, én mindig is ott éreztem az életellenességet is, a magával az élettel szemben táplált dühödt, bosszúsómozgas

ellenszenvet: mert minden élet látszaton, művészetben, illúzióban alapszik, minden élet a nézőpont kérdése és a perspektíváé, s el nem maradhat belőle a szükségszerű tévedés”.²⁰¹

Noha az ellenreformáció egyházi emberei nem tartották művészetnek, de még csak tisztos mesterségnek sem a színjátszást, és sokkal inkább valamiféle ördögi mesterfogást láttak a színpadi szerepjátszásban, Nietzsche elképzelését mégis tetten érhetjük a szövegekben. Az egyház tagadja, kiátkozza, elítéli a színészek előadásait és életmódját, mindkettőt egyszerre, nem téve különbséget valóság és ábrázolás között, vagy olyan valóságot választva mércének, amely egyetlen nézőpontot ismer el. Ebből a nézőpontból pedig valami testetlen, változhatatlan, mozdulatlan életeszmény látható. Az egyetlen igaz, Istenért munkálkodó és Istenben megpihenő, hibáktól és tévedésektől mentes élet eszménye, amelyet minden emberi létezőnek meg kell valósítania, még ha olykor eme életeszményt csak a látszattal, a disszimulálás eszközével lehet is elérni. Ebből a perspektívából minden más, különböző, szabálytalan, változó és megtestesülő élet, vagy annak ábrázolt képe a halálos és borzalmas bűnnel, a kárhosszal azonos. Olyan valami, amit el kell távolítani az Isten alkotta földi világból, de ha ez nem is lehetséges, legalább szóban és írásban, újra és újra fel kell szólalni ellene.

Az olasz színtársulatok tevékenységének elítélése az ellenreformáció idején koránt sem vont maga után olyan súlyos következményeket, mint amilyenekkel az angol vagy a francia színházaknak kellett szembesülniük. Elegendő csak az angol Parlament 1642-es döntésére gondolnunk a színházak bezárásáról, vagy a genfi *lois somptuaires*-re, amellyel 1617-ben kitiltották a városból a színházat és a drámairodalmat.²⁰² Az olasz színészek történetében nem találhatunk ilyen látványos történeti eseményt, nincsenek adataink konkrét színházbezárásokról, arról, hogy minden társulatot vagy az egész drámairodalmat kitiltották volna valamelyik városból, ami miatt valódi perőről beszélhetnénk.²⁰³ Nicoll szerint az egyházatyák különféle műfajú színházellenes iratai nem jelentettek valódi veszélyt a színtársulatok életére és

²⁰¹ Friedrich. Nietzsche, *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 14.

²⁰² Vö. F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, XLVI.; R. Alogie, – G. Davico Bonino: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, im, 468-469.

²⁰³ Giovanni Macchia főként a francia színház körül zajló viták kapcsán beszél a színház ellen folytatott perőről (*processo al teatro*), amelyben az egész színházat heves támadások érték, függetlenül az előadások vagy drámák formai jellemzőitől, vagy az előadó társulatok társadalmi státuszától. A Macchia által emlegetett per magába foglalta a *Cid* körüli vitákat, Desmarests de Saint-Sorlin *Les visionnaires* című darabjának és Molière *Tartuffe*-jének esetét. Vö. Giovanni Macchia, *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960. Lásd még F. Ruffini, *Scienza, teoresi, sulle teorie del teatro*, im, 18-20.

munkájára.²⁰⁴ Szerinte ezeknek a színházellenes írásoknak és prédikációknak pusztán a megjelenése készítette arra a színészeket – Giovan Battista Andreinit, Nicolò Barbierit, Pier Maria Cecchinit, Flaminio Scalát –, hogy védekező állásba vonuljanak, és elleniratokat adjanak ki, amelyekben saját munkájukat próbálják elfogadtatni, és nem utolsó sorban megkülönböztetni minden más látványosságformától és kulturális performansztól.²⁰⁵

Noha látványos, és *minden* társulatra kiterjedő tiltásról vagy üldözésről valóban nem beszélhetünk, valószínűleg számos esetben előfordult, hogy az egyház megakadályozta, megnehezítette egyes előadók vagy társulatok tevékenységét. Vagy talán nem jelentettek nehézséget és akadályt az olyan egyedi esetek, mint Giovanni Scarpetta velencei komédiásé, akit Pisában az inkvizitor elé rendelték, amikor 1579 júliusában a városba érkezett? A velencei társulatvezető kihallgatásának, és az ellene folytatott pernek az oka a plakátokon meghirdetett komédiák címében rejlett – *A varázsló, A tékozló fiú, A szellemek komédiája* –, amelyek a város egyházi előjárói szerint olyan témákat takartak, amelyek közvetlen támadást jelentettek a szentség szférájára és a vallásos életre nézve.²⁰⁶

És miként értelmezzük Constantino Saccardino esetét, aki 1622-ben Bolognában máglyahalált halt? Saccardino, ez a vak bohóc, gyógyító, sarlatán, „első enciklopédia”,²⁰⁷ aki a népi gyógymódok ismeretén kívül kiváló ének- és mesemondó, költő és előadó is volt, talán nem az életével fizetett azért a különleges tudásért, amelynek nagyobbik, látható és érzékelhető részét az előadás, a látványos szereplés tette ki? Vajon valóban nem voltak veszélyben azok a mulattatók – *mimos, pantomimos, scurrae, histriones* és velük együtt a jokulátorok és színészek is –, akiket

²⁰⁴ Vö. A. Nicoll: *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1965, 211.

²⁰⁵ Andreini művei mellett a legfontosabb művek: Nicolò Barbieri: *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de'comici*, Velenze, Ginammi, 1634. Kritikai kiadás: Milano, Il Polifilio 1971, gondozta: F. Taviani; Pier Maria Cecchini: *Brevi Discorsi intorno alle commedie, comedianti & spettatori di Pier Maria Cecchini Comico Acceso, et gentiluomo di S.M. Cesarea. Dove si comprende quali rappresentationi si possono ascoltare & permettere*, Nápoly, Roncagliolo, 1616. Modern kiadás in F. Marotti – G. Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca*; im, 537-550.; Flaminio Scala: *Il Finto Marito, Prologo*, Velenze, Andrea Baba, 1619. Modern kiadás: Uő: *Il teatro delle favole rappresentative*, Appendice VII, gondozta Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilio, 1976, CIX-CXVIII.

²⁰⁶ A Scarpetta elleni per dokumentuma az ugyanabban az évben kiadott bírósági rendelet záradékaként maradt fent. Vö. Prosperi, Bernardino, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, 349, és Bernardi, Claudio, *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, in R. Aloge, – G. Davico Bonino: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, im, 1028-1029. A komédiák eredeti címei: *Il negromante, Il figliol prodigo, La commedia degli spiriti*.

²⁰⁷ A meghatározás Ambrogio Artonitól való, aki *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni* című könyvében részletesebben tárgyalja és elemzi Saccardino esetét. Vö. im, 134-135.

Tertullianusztól és Szent Ágostontól kezdve kiközösített az egyház?²⁰⁸ És vajon a különböző jelenségek – a kulturális performanszokat előadó sarlatán és a komplex előadással fellépő társulat alkotása – mélyén mi volt az a közös pont, ami hasonló megítélést váltott ki a keresztény erkölcsöket szorgalmazó szemléletről?

Noha ez a többnyire papíron és szószéken zajló „per” nem minden esetben vált élet-halál kérdésévé Itáliában, mégis érdemes hosszabban elidőznünk az egyházatyák írásai mellett. Ennek a fentiekén túl több oka is van. Egyrészt – a konkrét történelmi kontextus szempontjából – a színházat érő vádak leginkább arról tudósítanak, hogy miként tekintett a színházra egy kisebb-nagyobb, ideológiailag azonos elveket valló közösség. Milyen érzések vagy ellenérzések születtek egy olyan világ mellett vagy ellenében, amely a hivatalos ideológia, az ellenreformáció morális szigora ellenében épült fel, hiszen épp a vallási szabályok és sémák szerinti életvitel általánossá tételével szemben mutatta be a valóság sokféleségét és rejtelmes erőit.

Ezek az írások az ellenreformáció társadalmának morális állapotáról tanúskodnak, miközben természetesen nem a teljes társadalom negatív ítéletét tükrözik. A lakosság az egyház minden igyekezete ellenére sem volt egységes sem kulturális, sem ideológiai szempontból. Az élet, természetesen – az emberi természetből adódóan – nem kívánt és nem is tudott egységessé, ellenőrizhetővé válni. Az ember, ez a képlékeny, állhatatlan lény, itt a reneszánsz és a barokk közötti bizonytalan, átmeneti tér-időben sem volt egyetlen sémához igazítható létező. Az élet önmaga nem tud sematikus, egységes, egyetlen előre meghatározott irányban haladó lenni, bármilyen szigor vagy tiltás ellenére sem, főként, ha már az alapjai sem egységesek.

Az elidőzés másik oka a fentiekből adódik. Az iratokból megmutatkozó morális állapot alanyagként szolgált a színészek kezében, akik az élet/világ színpadán felbukkanó eseteket alakították előadásokká. Az élet része az ideológia is, legyen bár életellenes. Az élet része az ideológiának megfelelni vágyó ember színjátéka is, aki disszimulál és szimulál, hogy saját vágyait és érzéseit – látszólag – szabályok közé szorítsa. Nie-tzschének a már korábban idézett gondolata, miszerint „minden élet látszaton, művészen, illúzió alapszik, minden élet a nézőpont kérdése és a perspektíváé, s el nem maradhat belőle a szükségszerű tévedés”, épp e korban vált igen hangsúlyossá.²⁰⁹

²⁰⁸ Vö. Uo, 152.

²⁰⁹ F. Nietzsche, *A tragédia születése*, im, 14.

Az ellenreformáció korának itáliai embere ötödik kardinális erényül választotta a disszimuláció és szimuláció eszközét, a kifelé mutatott önkép tudatos, látszatra épülő megteremtését.²¹⁰ Az erkölcs és a tisztességtelenség pusztán nézőpont kérdése volt. A színház pedig, mint láttuk, egyszerre lehet a bűn és az erény háza. A kérdés pusztán az, hogy ugyanaz a dolog, tett, esemény, viselkedés, döntés kinek a nézőpontjából tűnik erkölcsösnek vagy erkölcstelennek. Mi a különbség – mert nyilvánvalóan van – a leplezett hazugság, a disszimulált tisztesség vagy a nyíltan felvállalt, színházi tettetés között? Az élet hazugságai és a vallás által előírt erkölcsös, keresztény életesményből (is) eredő hazugságok ugyanannak az emberi világnak a különféle arcait jelentették: Janus-arcok kavalkádjá ez, ahol mindenki azt az arcot/képet mutatja, amelyik és ahogyan tetszik neki.

A politikai és kulturális, a társadalmi és erkölcsi valóságok sokszínűsége volt jellemző e korra is, talán még erőteljesebben és érzékelhetőbben, mint más korokban. A különféle értékek között éles ellentét feszült, mint ahogy az értékek alapján megbúvó élethelyzetek és nem utolsósorban gazdasági különbségek is szemben álltak egymással. A Seicento Itáliája a nyomor és a gazdagság hazája volt egyszerre, ahol különféle etnikumú, vallású, kultúrájú embercsoportok éltek egymás mellett vagy egymás ellenében. A nyomor terét néhány száz méter választotta el a reneszánsz művészet gazdagságától. Elég csak a firenzei színházak topográfiai elhelyezkedésére gondolnunk a Cinque- és a Seicento századfordulóján. A Medici család színházát – ami a jelenlegi Uffizzi képtár épületében kapott helyet – talán százötven méter választotta el a Baldracca negyedben található vámterület színháztermétől.²¹¹ Vagyis attól a helytől, ahová a különféle tájakról érkező, boldogulást kereső tömegek érkeztek, és ahol a szegénység és a létbizonytalanság volt az igazi úr.²¹²

Itália a nagy ellentmondások és ellentétek országa volt ekkor. A félsziget politikai, kulturális, társadalmi, sőt nyelvi szempontból is töredékek alkotta alakulat formáját öltötte, amelyet még évszázadokig nem lehetett egységes állammá tenni. A különféle, egymással ellentétes elvek szerint felépülő államformák nyújtotta világokban az egyház még az indexre tett cselekvések sorával sem tudta egyformává tenni azt a

²¹⁰ Vö. Vigh Éva, *im.*, 107-122.

²¹¹ Kultúrtörténeti szempontból érdekes epizódnak tűnik, hogy a nemesek mindkét színház nézői voltak. Don Giovanni dei Medici – aki a Medici család egyik renitens tagja volt, többek között azért, mert együtt élt, majd házasságra is lépett egy Livia nevű kurtizánnaal – fenntartott egy páholyt a Baldracca épületében, ahová titkos folyosón és ajtón keresztül lehetett eljutni. A páholy kulcsát Don Giovanni gyakran más nemesek és egyházi emberek – mint például Corsini bíboros – rendelkezésére bocsátotta. Vö. S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, *im.*, 140 és 181.

²¹² Uo.

sokszínű életet, amelyet az etnikai különbségekből is adódó életmódok, hagyományok, kultúrák és szubkultúrák, a nyomor és a pompa rajzolt meg.

Az utolsó, de nem a leglényegtelenebb érv, ami a színházellenes írók bemutatása mellett szól, a szövegek felépítéséből és retorikájából ered. A színházi előadások tiltása, és a színház elítélése olyan megfogalmazások formájában jelent meg, amely meghatározta az apológiák felépítését is. A színészek szövegeikben igazodtak az egyházi emberek kulturális hátteréhez, és saját védelmükben igyekeztek azon koraközépkori egyházatyák írásaira támaszkodni, akiket autoritásként fogadtak el felpereseik. Ezekben az önvédelmi szövegekben valószínűleg kevésbé számított a színészek saját, önmagukról és munkájukról alkotott elképzelése, vagy olyan köntösben jelent meg, amely a másik oldal ízlésének is megfelelt. Nem valószínű, hogy azért hivatkoztak olyan gyakran Arisztotelészre vagy Szent Tamásra, mert Őket tartották saját színházuk legkompetensebb teoretikusainak.²¹³

Érvek megfogalmazása szempontjából a színészek épp azt az utat választották, amelyet e korban hallgatólagosan mindenki elfogadott. A disszimulálás módszerét, amely az egész korabeli politikai élet hatalmi törekvéseinek, a civil életvitelnek a művészete volt.²¹⁴ A színészek elméleteik retorikájában alkalmazkodtak a kor szabályaihoz, hogy aztán a gyakorlatban egészen mást tegyenek, és mást gondoljanak saját tevékenységük céljáról és értelméről. Erről a másík, valódi értelemről nem lehetett nyíltan szólni, mert eltért azoktól az ismert sémáktól, amelyeket a vitapartnerek érthettek és elfogadhattak.²¹⁵

Ám nem csak az érthetőség akadályozta a nyílt beszédet. Az a másík, valódi értelem ellentétben állt az elfogadott életvezetési elvekkel és a hatalomszerzés, uralkodás eszközeivel. A színészek által megtapasztalt világ egészen más volt, mint amit bármely város lakója ismerhetett. A határállomásokon, gettóban, marginális helyzetű kulturális közösségekben szerzett tapasztalatok, és a különféle – olykor

²¹³ A színház szempontjából Arisztotelész *Poétikája*, Horatius *Ars poeticája* mellett kikerülhetetlen a priori és *ab aeterno* törvénynek számított, míg vallási szempontból Szent Tamást emelték a színészek erre a rang-ra, hiszen a többi egyházatyával – például Tertullianusszal, Szent Ágostonnal és Aranyszájú Szent Jánossal – ellentétben ő nem utasította el teljes egészében az emberek rekreációhoz, játékhoz és szórakozáshoz való jogát. Arisztotelész és Horatius szerepéről és hatásáról a Cinque- és a Settecento közötti időszak elméletalkotásaiban lásd F. Ruffini, *Scienza, teoresi, sulle teorie del teatro*, im, 15-22.

²¹⁴ Vö. Vigh Éva, im, 123-145.

²¹⁵ Walter Benjamin a német szomorújáték kapcsán azt állítja, hogy egyenesen tilos volt „a mesterségbeli készség bármiféle hangsúlyozása”. W. Benjamin: *A német szomorújáték eredete*, im, 260. Az olasz színészek azokat az általánosan elfogadott készségeket és technikákat említik meg írásaikban, amit mások is ismerhettek: a retorika és a költészet technikáit. De vajon csak technikáról és készségről volt-e szó az olaszok esetében? Nem feltételezhetjük-e, hogy inkább a disszimulálás leleplezésének színházi módjai voltak azok a tiltott eszközök, amiről nem lehetett nyíltan beszélni?

indexen lévő – gondolatokat tartalmazó szövegek közötti vándorlás miatt a színtársulatok világa a szokványostól eltérő topográfia szerint épült föl. Ezt az életet és benne a saját tevékenységüket a színészek mások számára ismeretlen értelemmel ruházták fel. Noha a dialógusokban, traktátusokban olykor kísérletet tettek arra, hogy nyíltan elmondják, milyen ez a világ, nem igen számíthattak megértésre.

Ha a nyílt beszéd nem is volt lehetséges, de rejtve, a színház nyelvére fordítva, a színészek mégis beszélhettek az általuk megtapasztalt világról. Giovan Battista Andreini épp ezt a módszert választotta. Komédiái köntösébe öltöztetve – mintegy fátyol mögé rejtve – szólt az élet, a komédiajátszás, és a Világ rejtelmének viszonyáról, és a színház szerepéről ebben az ellentmondásos emberi világban.

III. A színház mint a bűn háza

Lássunk tehát egy ízelítőt a „per” felpereseinek színházellenes érveiből.²¹⁶ Ferdinando Taviani szerint bizonytalan és állhatatlan mentalitással találkozhatunk a szövegekben. Az egyházi emberek írásainak kiindulópontja az ellenreformáció morális szigora, illetve a vallási szabályok és sémák szerinti életvitel általánossá tételének vágya volt.²¹⁷ Amennyiben ezeket a nyíltan kifejtett elveket tartjuk szem előtt, megállapíthatjuk, hogy a teológusok célja közös volt, ám a negatív ítéletre váró jelenség természete annyira idegennek és megfoghatatlannak tűnt az egyházi emberek számára, hogy nem volt könnyű egyöntetűen megragadniuk és megkülönböztetniük a hivatásos színészek színházát más látványosságformáktól.

Hogyan is lehetett volna egységesen fellépni e sokszínű és érthetetlen, mindig máshol felbukkanó, és mindig másként megjelenő mesterséggel szemben? Hogyan is tudtak volna e papok megragadni valamit, amit eleve elutasítottak, amit nem ismertek, és amit többnyire hallomásból szerzett „tapasztalataik”, valamint sajátos etnocentrikus hozzáállásuk alapján próbáltak megközelíteni? És vajon mi köze lehet a Cinque-

²¹⁶ Az egyházi emberek, püspökök, kardinálisok, prédikátorok színházellenes írásainak jó részét a hatvanas években folyt, Giovanni Macchia által vezetett iskolateremtő kutatási programnak köszönhetően kritikai kiadásban tették közre Ferdinando Taviani gondozásában *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* címmel (Róma, Bulzoni, 1969). A közölt írások latinul és olaszul is olvashatóak e vaskos kötetben, amit részletes bibliográfiával láttak el, és amit a szövegek gondozójának, F. Tavianinak tanulmányai, kritikai megjegyzései és a további kutatásokat segítő lehetséges interpretációs keretei egészítenek ki. A dolgozatban említett és elemzett szövegek e kötetben jelentek meg.

²¹⁷ Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, XLVI.

Seicento színházának valóságához azoknak a vádaknak, amelyekben a másodkézből kapott – olykor nem is a komédiások előadásairól szerzett – tapasztalatok egybe olvadnak a kora középkori egyházatyák véleményével és meghatározásaival?

Ez az egybeolvadás szinte mindegyik szövegben megjelenik. Az autoritásul szolgáló szentek és egyházatyák közül leginkább Tertullianusra, Szent Ágostonra, Aquinói Szent Tamásra és Aranyszájú Szent Jánosra hivatkoznak a keresztény életformát a színháztól megvédeni igyekvő egyházi emberek, mintegy bizonyosággal arra, hogy a szintársulatok tevékenységének tiltása olyan régtől fennálló okokból ered és érvekre épül, amelyek minden kétséget kizáróan megbízhatóak. Szent Tamás vagy Szent Ágoston autoritása minden vitán felüli, legyen szó akár a komédiások bűnös életviteléről, akár a színházi előadások kommunikációs formájának veszélyeiről.²¹⁸

Az ellenreformáció egyháza által szorgalmazott életmód szempontjából idegen és szabálytalan az életnek ez a vándorlásra, nyilvános szereplésre, nők és férfiak közös fellépésére épülő formája. A színházi előadások formai megjelenése és hatásmechanizmusa pedig „varázslatos”, és racionálisan megfoghatatlan erőket rejt magában és használ fel. Pusztító erőket, mint ahogy azt Antonio Seneca *De comicis spectaculis tollendis* című írásának (1597) Aranyszájú Szent Jánost idéző színházdefiniói is mutatják.²¹⁹ A komédiások színháza ugyanis nem más, mint „a romlásba döntő vágyak terjesztője, a házasságtörés előkészítője, a mértéktelenség iskolája, az erkölcstelenségre való buzdítás, a kéjelgés műhelye (*officina*), a kicsapongás és paráználkodás nyilvános tere (edzőtere), a pestis katedrája, a szemérmertelenség orkesztrája, bábeli kemence, ahol azok is megégnek, akik nem veszik észre, hogy égnék, ördögök (démonok) ünnepe, elkárhozott hely, amelyet elárasztottak a bűnök”.²²⁰

A színház tehát az egyház szemében a bűn háza. Olyan tér, ahol az óvatlan keresztény lélek minden bizonnyal a vágyak, a kéjelgés, a paráznaság áldozata lesz, hiszen ebben az iskolában, műhelyben, orkesztrában, edzőteremben csakis a bűnt tanulja és gyakorolja. A katedrán álló tanárok pedig a rossz eljövételének ünnepét, a lélek halálát celebrálják. A rosszat, hiszen semmi köze sem lehet a jóhoz annak, aki saját életében a bűnt gyakorolja, és a színészek – az egyházi emberek szerint – épp ezt

²¹⁸ Ferdinando Taviani a *La Supplica* modern kiadásának bevezető tanulmányában elemzi e szövegek egy részét, és arra a következtetésre jut, hogy azok egyrészt a komédiások életvitelének másságából származnak, másrészt a „színházi előadásra jellemző kommunikáció formájából” adódnak. N. Barbieri: *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de'comici*, im, LIX-LXVII.

²¹⁹ Antonio Seneca 1543-ban született. Szentszéki protonotárius volt, majd Gaspare Visconti és Carlo Borromeo szentszéki követte lett. 1607-ben V. Pál Anagni püspökévé nevezte ki. Antonio Seneca Szent Ágostont és Tertullianust is idézi művében.

²²⁰ F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 115.

teszik. De vajon mit is tesznek a színészek bűnös életükben? Az elítélendő életmód egyedül a színészekre jellemző viselkedést takar, vagy többről, esetleg másról van szó? Vajon az egyház valóban pusztán azért ítélte el a színészeket, mert – ahogy Camus állítja – „nem tűrhette a lélek eretnek megsokszorozását, az érzelmek tobzódását, a szellem bűnös felfuvalkodottságát, amiért nem hajlandó beérni egyetlen sorssal, s féktelen kicsapongásokba veti magát”?²²¹ Mi az, amit az erény és az erkölcs nevében elítélendő cselekedeteknek tartottak a vádlók az emberi tettek közül?

Carlo Borromeo milánói érsek több írásából az derül ki, hogy ő a jámbor, szabályozott keresztény családi életet megbolygató cselekedeteket ítéli el,²²² köztük a vándorlást. 1565-ös *De histrionibus, Cingaris, Tabernis meritoriis et aleatoribus* című iratában Borromeo arra szólítja fel a magisztrátusokat, hogy „távolítsák el a felügyeletük alá tartozó területekről a hisztriókat, mimusokat, és minden más csavargót és efféle elveszett embert (*perditos homines*)”.²²³ Ezek az „elveszett emberek” olyan életformát követnek, ami ellenőrizhetetlenül változékony. A hisztriók és mimusok a vándorcigányokra hasonlítanak, akiket el kell távolítani a városból, ha nem telepsznek le, és nem élnek keresztényi életet. Az asszimiláció érdekében meg kell akadályozni a vándorlást, és az érsek szerint erre az a legjobb megoldás, ha bezáratják a tavernákat és vendégfogadókat.²²⁴ Ha nincs hely, ahol az „elveszett emberek” csavargásaik közben összegyűlhetnek, ahol – mint valamiféle szabad övezetben – a város lakói és a más-más irányból érkező vándorok kicserélhetik tapasztalataikat, már nem fenyegeti veszély a keresztények életét.

A keresztény életforma – amit Borromeo mindenkire, még a vándorcigányokra is kiterjesztene – akkor valóban megfelelő, ha az emberek *minden* szórakozásról lemondanak.²²⁵ A keresztény embernek többek között nem szabad kártyáznia, labdáznia, mert ezek szegényletes játékok: sem nézni, sem mívelni nem illendő dolog ezeket. Nem szabad táncolni, maszkot öltve az utcára menni, a komédiások előadásait

²²¹ A. Camus, *Sziszüphosz mítosza*, Budapest, Magvető, 1990, ford. Vargyas Zoltán, 272-273.

²²² Carlo Borromeo 1538-ban született Milánóban, és ugyanott halt meg 1584-ben. Huszonkét évesen Milánó érsekévé nevezte ki IV. Piusz pápa. Az iratok gyűjteményét *Acta Ecclesiae Mediolanensis* címmel 1599-ben adták ki. A Ferdinando Taviani által gondozott kötet a színészekre és más hivatásos előadókra vonatkozó részeket tartalmazza.

²²³ F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 11.

²²⁴ Uo.

²²⁵ Erről az érsek családtagjaira és háztartásában élő minden emberre szabott regulában olvashatunk: *De gubernatione rei familiaris. Pars secunda*, 1566. In Taviani, im, 12. Ugyanezeket a „haszontalan előadásokat (rappresentazioni)” emliti Francisco Arias, cordovai teológia tanár is *Profitto spirituale* (1602) című, egész Európában ismert művében: „giuochi, danze, balli, feste, maschere, caccie di tori, commedie e altre rappresentazioni vane”. In uo, 128-129.

megnézni, sőt, kerülendő az újdonságok iránti kíváncsiság (*Rerum novarum curiositas fugiatur*), a „tisztátalan és mókás könyvek” olvasása is, mint ahogy a profán dalok éneklése és mondókák mondogatása sem való. A keresztény ember semmi olyat nem tehet tehát, ami elvonná tekintetét Isten országától, kiragadná a szentség idejéből, vagy az újdonság erejével megzavarná gondolkodását. A keresztény ember a szakrális térben és időben létezik, távol a bűnnel, szórakozással, vidámsággal, játékkal, látvánnyal, új ismeretekkel teli profán tértől és időtől.

A keresztény/szakrális és a pogány/profán tér-idő közötti különbséget leginkább a látványosság, vidámság, játék, multság hiányában vagy meglétében látják az egyházi emberek. A keresztények lakta térben mintha megszűnne a földi élet látványa: a keresztény ember képek, testek, hangok nélküli világban él, dolgozik és bűnbánatot tart. Nem pazarolja idejét földi hívságokra, a látható dolgok nézésére. Valóban, Gulielmo Baldesano *Stimolo alle virtù* című, 1592-ben kiadott könyvecskéjében – ami egyfajta erényre tanító kézikönyvként szolgált – a színházi előadásokat elítélő érvek között találkozhatunk az idő kérdésével is. A keresztény embernek nincs szabadideje – jelenti ki a jezsuita szerzetes –, hiszen tudja jól: „*tempus breve est et dum tempus habemus operemur bonum*”. A jó keresztény minden idejében a jót cselekszi – és a fennmaradó időben nem tesz mást, mint bűnbocsánatért imádkozik, és vezekel mindazokért a bűnökért, amit felebarátja, családja, városa, önmaga, de főként Isten ellen vétett.²²⁶ A színházi előadás, ami a védelmezői szerint olyan „időtöltés, amely inkább szórakozásra szolgál”, már ezért is veszélyes és kerülendő: a szakrális időt nem szabad elpazarolni profán tevékenységekre, főként nem szórakozásra és multságokra.²²⁷

Ebben az elképzelésben újra felsejlik Nietzsche elképzelése a kereszténységről, amely „lényege szerint és alapvetően, kezdettől az életnek az élet iránti undora, az életnek az élettől való elkedvetlenedése volt, ami egy »másik« vagy egy »jobb« életbe vetett hitével csak álruhába búj, csak rejtőzködött, csak felcicomázta magát. A világgal szemben táplált gyűlölet, az érzelmekre-indulatokra szórt átok, a szépségtől és az érzékitől való félelem, [...] a semmibe, a végbe [...] való elvágódás, [...] a

²²⁶ Uo, 105.

²²⁷ Michelangelo Buonarroti il Giovane *Il passatempo* című meséjének témája – amit 1615 karneválja idején adtak elő a Pitti Palota egyik termében – akár látványba oltott élő manifesztuma lehetett volna a szórakozásnak – vagy szó szerint: idő-töltésnek – tekintett bűnös tevékenységeknek. A Tánc és a Játék, vagyis a két legfontosabb szórakozási forma vetélkedését más látványosságok felvonulása kísérte: komédia, pástorjáték, *farse*, dramatizált tánc, tehát szinte minden műfaj megjelent ebben a mesében, amit az egyház a haszontalan időtöltések közé sorolt. Vö. Cesare Molinari: *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo nel Seicento*, Róma, Bulzoni, 1968, 67.

kereszténység feltétlen igénye, hogy kizárólag morális értékeket fogadjon el, [...] a »pusztulás akarása«²²⁸. A keresztény ember nem fordul a gyarló, profán, érzéki, bűnökkel terhes élet és világ felé. Az az ember pedig, aki az új ismeretekből és tapasztalatokból adódóan folyton változó életet választja a keresztény morál megszabta életformával szemben, mindenképp elveszett ember lesz, mint a vándorcigányok, hisztriók és mimusok, hiszen „[...] a morállal (kivált a keresztény, vagyis a feltétlen morállal) szemben az életnek mindig és elkerülhetetlenül a rövidebbet *kell* húznia, és sosem lehet igaza, hiszen az élet, az valami esszenciálisan nem morális – így hát a megvetés és az örökös Nem súlyától elnyomorodott életet végül is méltatlannak kell éreznünk arra, hogy kívánjuk, hogy értéket lássunk benne»²²⁹. A munkán és a vezeklésen kívül – oktatja Baldesano könyvecskéje – minden más emberi tevékenység értéktelen.

A világ látványtól való megfosztását néhány katolikus egyházfő az egyházi ünnepek szakrális idejére is ki akarta terjeszteni. A korábban már idézett Carlo Borromeo egyedülálló módon puritán szigorral próbált fellépni mindenféle látványosság és előadás ellen az egyházi ünnepek alatt is. Nemcsak a komédiák játzsását tartotta helytelen dolognak, de minden más látványosságot, táncot, dalt, és a szentek tiszteletére rendezett bankettet is kerülendőnek vélt.²³⁰ Ezzel a milánói érsek saját egyházának hagyományai ellen is felszólalt, hiszen az egyházi ünnepek idején különféle egyházi rendek, társaságok, királyok és hercegek rendeztek látványos előadásokat, moralitásokat, a reneszánsz udvari ünnepek látványosságait idéző körmeneteket, passiójátékokat, amelyeket többnyire a pompa és gazdagság, a csodálatkeltés jellemezte.²³¹

Az érsek tehát saját egyházának gyakorlatát kritizálta és próbálta megváltoztatni, e cél érdekében pedig a puritánokra jellemző érveket felvonultatva a látvány teljes eltörlését szorgalmazta. A szentképek használata, az isteni csoda ábrázolása helyett a protestáns hívőhöz hasonlóan a jó katolikusknak is a belső csend, a láthatatlan lélek tartománya felé kell fordulnia, hiszen Isten láthatatlanul van jelen mindenütt, és nem hagyja magát ábrázolni. Maga az ábrázolás is profán cselekedet, és

²²⁸ F. Nietzsche, *A tragédia születése*, im, 15. o.

²²⁹ Uo.

²³⁰ Carlo Borromeo: *De festorum dierum cultu*, 1569. In F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 12-13.

²³¹ Vö. Franca Angelini: *Barocco italiano*, in R. Aloge, – G. Davico Bonino: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, im, 206; Claudio Bernardi: *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, uo, 1030-1034.

mivel Borromeo szerint minden profán cselekedet a pogányságból ered, a kereszténység nevében meg kell tiltani mindent, aminek köze van az ábrázoláshoz.²³² A színpadi és maszkos előadások – amelyek majd’ minden bűntény és aljas tett eredői – „a pogány szokásoknak felelnek meg, és az ördög furfangja találta fel ezeket”.²³³ A világ, a test, a látvány, az ábrázolás és maga az élet az ördögé, míg a keresztény embert a munka és vezeklés, a csendes kontempláció köti le, nem hagyva számára egyetlen pillanatot sem, amit haszontalanságokra, vagy bárminemű képek alkotására, nézésére pazarolhatna.

IV. Nők és szépség a bűn házában

A színészek életének megítélésében – ami a fentiek alapján a profán szabadidőben csavargással és haszontalan látványok teremtésével telik – szüntelen összefügg a színházi előadásokra jellemző kommunikáció módja és maga az életmód. Ezt leginkább a színésznőket érő igen heves támadásokból láthatjuk. Azok a nők, akik e mesterséget űzték, színpadi megjelenésükkel egyúttal a szabad és szabados életmód társadalomra veszélyes és káros formáját is színre vitték.

Pedro Hurtado de Mendoza²³⁴ például a színészek és színésznők együttélését olyan negatív, élő manifesztumnak tartja, ami minden bűnt reprezentál. A teológus által megrajzolt életkép igen élénk, még ha nem is vehetjük szó szerint mindazt, amit rögzít. Vajon honnan származnak a szerző azon tapasztalatai, amelyek a színpalak mögötti életet taglalják, és a komédiások hálósobájának pontos topográfiáját rajzolják meg? Mendoza vádjainak középpontjában az együttélés áll, például az, hogy a színésznőknek nincs külön hálósobájuk, így a velük együtt élő férfiak hol „az ágyban fekvé látják őket, hol félig meztelenül pillantják meg őket”. Azok a férfiak, akik így tesznek, már eleve elveszett emberek, hiszen „éjjel és nappal csak a szerelemre gondolkodnak, és szerelmes verseket tanulnak meg”. A nők gyakran kéjhölgyek (*meretríxek*) is, állítja Mendoza, akik pénzért árulják testüket, és a színpadon találkoznak a férfiakkal, vagyis

²³² F. Tavian: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 12-13.

²³³ Uo, 13.

²³⁴ Pedro Hurtado de Mendoza (1578-1651) a Jézus Társaságának teológia tanára. Ez a parafrázált szöveg az 1631-ben kiadott *Scolasticae et morales disputationes* című írást idézi föl. Uo, 88.

férfi kollégáikkal. E találkozás során a férfi „levetkőzteti a nőt, és átöltözteti, hogy a nő ne veszítsen időt, és más szerepeket tudjon játszani a komédiában”.²³⁵

Hurtado de Mendoza leírása igen realiztikus, mintha valódi tanú rögzítette életkép volna, ám a szövegből kiderül, hogy pusztán hallomásból szerzett információról van szó: „Mindennek a hisztriók kísérői a tanúi, akiktől ezeket a dolgokat hallottam”.²³⁶ Kétes „dokumentum” tehát, amelynek talán alig van köze a hivatásos színtársulatok életéhez és munkájához. Hurtado ugyanis nem tesz különbséget a különböző kulturális performanszok, látványosság-műfajok és előadók között sem. Nem tudhatjuk, hogy valóban a színtársulatok életét ecseteli-e a teológus, vagy különböző helyen és időben, más-más jelenségeket leíró és hallomásból szerzett „tapasztalatokról” van-e szó. Már maga a hisztrió szó is kétséget ébreszthet bennünk, hiszen ebben a korban ezzel a névvel egyre kevésbé illetik a színészeket. A „tapasztalatok” ártatlanságában sem lehetünk bizonyosak. Ebben a korban még nem volt követelmény a résztvevő megfigyelés – korántsem semleges – használata más kultúrák, idegen jelenségek megközelítésében.²³⁷ Ami azonban bizonyosnak látszik: a látványosságok és kulturális performanszok előadói olyan idegenek a tanúk és a teológusok szemében, akiknek ismeretlen életmódja, esetleg előadásai a fantáziára hatnak, ábrándozásra ösztönöznek. Erre kiváló példa lehet Hurtado érzékletes és részletes leírása a színpadi átöltözés mozzanatairól: „a fiatalember kioldja a nő cipőjét, és selyemszalaggal megkötí a hosszú harisnyát”.²³⁸ A nő lábának, sőt combjának látványa és a férfi kapcsolata ezzel a testrésszel inkább a fantázia szüleménye ebben az esetben, még ha nem is zárhatjuk ki teljes bizonyossággal, hogy efféle látványban ne részesülhettek volna emberek.

A színésznők azonban a fenti tettek nélkül is veszélyesek. Természetes adottságaik és tudásuk eleve a kéjvágy kiváltó okai: „gyakran rendkívül szépek, elegáns a testtartásuk és az öltözkűk, szépen beszélnek, szellemesek, ügyesen táncolnak és énekelnek, nagy a tapasztalatuk az előadás művészetében”.²³⁹ A színésznők esetében a bűn a pozitív, mások esetében jónak ítélt tulajdonságok sorában testesül meg. Mindazok az erények és képességek, amelyek a rétorok tudásának alapját képezik, itt a legborzalmasabb csapda képét öltik. A szellemesség és a szép beszéd, az előadás

²³⁵ Uo. 88.

²³⁶ Uo. 88.

²³⁷ Montaigne jelenti a Cinquecento idején az egyetlen kivételt: legyen szó akár térképkészítésről, akár idegen népek szokásainak megítéléséről, Montaigne fontosnak tartja a közvetlen tapasztalatot más kultúrák megítélésében.

²³⁸ F. Tavian: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im. 88.

²³⁹ Uo. 89.

művészete a nő birtokában ördögös mesterséggé alakul. A nők esetében maga a szépség jelenti a legfőbb veszélyt, függetlenül attól, hogy a természetes, testi szépségről, vagy a szellemi képességekből fakadó szépségről van-e szó, amely szellemes gondolatok, illetve kiváló tánc- és énektudás formájában jelentkezik.

A színésznők szépsége, mint a kéjvágy kiváltó oka, más egyházatyák írásainak is kedvelt témája. Lássunk néhányat ezek közül. A szép színésznők azért kapnak helyet a társulatokban, hogy mint természetes mágnes, vonzzák a férfiak tömegeit, állítja Francesco Maria Del Monaco teológus.²⁴⁰ A nő szépsége kerülendő dolog, főként, ha ehhez a viselkedésben megmutatkozó jóság is társul – ami egy másik szerző, Padre Ottonelli szerint a színésznők esetében igen nehezen elképzelhető társítás.²⁴¹ A nő lényében egyesülő szépséget és jóságot azért tartja veszélyesnek a teológus, mert az ilyen tulajdonságokkal rendelkező nő kedvéért a férfi *mindenre* hajlandó. Ezért – mint mérges baziliszkuszt – kerülni kell a szép nőt.²⁴² A színésznő testi és szellemi adottságaiban rejlő veszélyt azonban nem csak e képzelt állat szimbolikus alakjával lehet érzékletesen szemléltetni. Ottonelli a Medúzafőt választja a színésznők szimbólumául: „A Medúzafő tele volt mérges kígyókkal, így szimbólumként szolgálhat nekünk,²⁴³ hogy figyelmeztessen bennünket arra, hogy a színházi medúza, vagyis a komédiásnő feje, de még inkább arca és személye tele van kígyókkal. Ezek a kígyók pedig sok, szellemben gyenge ember szellemi romlását okozzák, és különféle mérgező és halálos módokon mérgezik meg: ezek közül kettő – a már említetteken kívül – a báj (*grazia*) és az ének; [...]”²⁴⁴. A színpadon és emelvényen megjelenő nők ugyanis – folytatódik az érvelés –, amikor látják, hogy nincs meg bennük a „természetes szépség”, akkor a beszéd és a viselkedés bájával, valamint az énekléssel, lágy és édes

²⁴⁰ A nő, mint természetes mágnes, olyan konstrukció, amely a bibliai teremtményéből ered. A nő a férfi oldalbordájából nyerte életét, ezért a férfi erősen vonzódik hozzá, mint saját elvesztett részéhez, a nő pedig épp ezért rendelkezik rendkívüli vonzerővel. A szívesen idézett autoritás e témában Szent Bazilusz és *de Virginitate* című írása. Rá hivatkozik Francesco Maria Del Monaco is, akinek a gondolatait a fenti parafrázisban foglaltam össze. Francesco Maria del Monaco 1593-ban született. Teológus és filozófus, aki itáliai egyházi tisztségeit letéve Reims püspöke lett. Vö. F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 208.

²⁴¹ G. D. Ottonelli: *Della Cristiana Moderazione del Teatro*, 1648, in F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 320-526. A modern kiadás csak részben tartalmazza Ottonelli művét. Giovan Domenico Ottonelli 1584-ben született. Jezsuita szerzetes, retorika tanár volt.

²⁴² Uo, 370.

²⁴³ Il capo di Medusa era pieno di velenosi serpi, onde può servir a noi di simbolo [...] Uo, 373.

²⁴⁴ Az említett „módok” vagy okok egyetlen dologhoz, a szépséghez kapcsolódnak. A nő szépsége mindent felülmúló veszély Ottonelli szemében.

hangjukkal megszépülnek, és ugyanolyan veszélynek teszik ki a nézőket, mint a természetes szépséggel megáldott kolléganőik.²⁴⁵

A szépség és a széppé válás, vagy a szépség nem testi, hanem szellemi módon való megalkotása a nők esetében elítélendő dolog. A színésznő, a szépség artifexe, egyúttal a bűn, a kéjvágy, az ember romlásának megalkotója is, hiszen akik látják és hallják, belévesznek: *Amantis animus, in suo corpore moriens, in alieno est vivens*.²⁴⁶ Az ilyen vagy olyan módon szép nő félelmetes lény, mert az érzékeket szólítja meg, életre csábít, ő maga az élet és a világ igenlése, és ha semmit nem tesz, pusztán létezik, már azzal is bűnt követ el. Létezésével mond Igent ott és arra, ahol és amire Nemet kellene mondania minden kereszténynek.

A színésznőket elítélő beszéd és az ellenük intézett támadások, valamint a komédiások írásaiiban ezeknek az érveknek a cáfolata, vagy legalábbis a cáfolatok kísérlete a *commedia dell'arte* történetének szempontjából igen fontos mozzanat. A nők jelenléte a színpadon, az a komplex kultúra, amelyet képviseltek, valóban vonzerőt kölcsönzött a társulatoknak, de nem csak azt. A színésznők minden téren egyenrangú társai voltak férfi kollégáiknak, és a mesterség alapját képező ismereteket magas színvonalon képviselték. A színpadon való megjelenésük bizonyíthatta, hogy a nőket természetből fakadó képességeik alkalmassá teszik arra, hogy a férfiakéval azonos társadalmi pozíciókat töltsenek be. A nők is emberek, alkotó lények, akik éppen úgy képesek dönteni sorsuk fölől, mint minden férfiember. A darabok női figurái és a szerepeknek életet adó színésznők együtt jelentettek veszélyt a fennálló rend számára, amelyben az egyik nemtől teljes mértékben megtagadták azt a jogot, hogy saját életét szabadon alakítsa.

V. Rejtélyes hatalom

A színésznők tevékenységének, szépségének, bájának veszélyeire való utalás nem pusztán az életmód meg- és elítélését mutatja. A színésznő veszélyes, varázslatos lénye szorosan összekapcsolódik a színházi előadások varázslatosságával, a színház formai megjelenésével és hatásmechanizmusával, amely racionálisan megfoghatatlan erőket használ a nézők – megannyi tiszta lelkű keresztény – kárhozatba döntéséhez.

²⁴⁵ F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 373.

²⁴⁶ Ottonelli a férfiakat megőrzítő nők „ördögi” erejét taglalva hivatkozik Platónra. Uo, 372.

Térjünk át tehát e látványból, hangból, élő testek nyilvános megjelenéséből származó veszély korabeli megítélésére.

Carlo Borromeo 1578-ban Gabriello Paleotti kardinálisnak írt levelében többek között a komédiák erejére hívta fel a figyelmet, arra a veszélyes hatalomra, ami az előadások nézőkre tett hatásában rejlik. Nézzük meg részletesen, miben is áll a színház ereje: „[...] úgy vélem, hogy ezek [ti. a komédiák] rendszerint nagyobb veszélyt jelentenek a szokásokra és a lelkekre, mint megannyi bűn szemináriumai: a táncok, az ünnepek és hasonló látványosságok (*spettacolo*); mivel azok az erkölcstelen és pajzán, buja szavak, tettek és gesztusok, amelyek ezekben a komédiákban megjelennek, *rejtettebben* vannak jelen, és ezzel *elevenebb benyomást* hagynak az emberek lelkében [...]”.²⁴⁷ A veszélyes erő az elrejtettségben áll: amit elrejt az előadás, vagyis nem mint valóságot, hanem mint a valóság fiktív képébe beleszótt, vagy mögötte létező dolgot mutat meg, az elevenebbé válik az emberek lelkében és fantáziájában. Ez az elrejtés ráadásul úgy jön létre, hogy a színész képes egybefűzni a szavakat, a tetteket és a gesztusokat, és ezzel az organikusság, életszerűség illúzióját kelti. Komplex formát ad valaminek, amit bár nem lehet tetten érni, mint a bűnre való nyílt felszólítást, a forma erejéből adódóan mégis nagyobb veszélyt jelent, hiszen az emberi lélek, vagy még inkább elme, ellenőrizhetetlen képességeihez fordul. Benyomást (*impressione*) tesz rá, és az a nyom, ami az előadás után az emberi lélekben megmarad, ellenőrizhetetlen, mert irracionális következményeket von maga után.²⁴⁸ Úgy tűnik, Borromeo vitairatai papírra vetése közben egyre világosabban látta annak a veszélynek az esztétikai oldalát, ami főként a színház jellemzője.

A megformáltság és komplexitás veszélyeit hangsúlyozza kissé árnyaltabban Federico Borromeo – a nagy Carlo unokaöccse – milánói érsek is egy 1597-ben II. Fülöp spanyol királynak írt levelében. A színházi hatásmechanizmusról szóló sorait érvrendszerének kidolgozottsága miatt érdemes hosszabban idéznünk:

„Minden olyan mesterfogás/művészet (*artificiis*) közül, amelyet hatalmas számban arra használnak, hogy – a Sátán sugallatára – megrontsák általa az emberek viselkedését és szokásait, a bölcs és kegyes Atyák néhányat károsabbnak ítélnek, mivel ezek nem csupán a test egyetlen részét, hanem a testnek és a léleknek egyszerre több részét vezetik félre a gyönyör csábító ígéretével. Mivel túlságosan is ismert tény, hogy

²⁴⁷ Uo, 23.

²⁴⁸ Ferdinando Taviani szerint is a kidolgozottság és a stilizáció teszi a színházat a fantázia/képzelet és az ábrándozás, álmodozás birodalmává a kor egyházi emberei szemében. Vö. Uo, 22.

a komikus látványosságok (előadások) elsősorban ezt a hatást váltják ki, nincs szükség arra, hogy hosszú magyarázatokba bocsátkozzam; az mindenesetre bizonyos, hogy míg más esetekben vagy csak a lélekkel, vagy csak a testtel követ el bűnt az ember, addig a színházakban, ahol a színészek a színpadon megjelenve adnak elő (*recitare*), a lelket tisztátalan gondolatok támadják meg, míg a szemet az erkölcstelen dolgok látása, a fület az obszcén szavak hangzása ostromolja, így aztán az ember egyetlen része sem maradhat érintetlen az erkölcstelenségtől.”²⁴⁹

Ezek szerint a színház olyan komplex hatást vált ki, amely az *egész* emberre hat. Testestül-lelkestül, minden porcikájában megtámadja a keresztény embert ez a szavakat képekkel és hangzással kiegészítő mesterség. Federico Borromeo már a színtársulatok előadásairól beszél elsősorban, amelyek „a rossz forrásai”, „a bűn és a szenvedély magvai”, „az ifjúság eltévelyedését segítő eszközök”, „az egész állam pestise és a hit tönkretévője”. Olyasmit közvetít a színház, ami nem felel meg az ellenreformáció elveinek és szigorának, de amit a korábban, például X. Leó pápasága idején elfogadott hedonista életszemlélet és főként hatalmi reprezentáció még üdvösnek tartott, és ami később, a Seicento közepén X. Ince pápa beiktatási szertartásán is megjelent.²⁵⁰ Ha a színház a fenti meghatározások alapján betegség, mindent romba döntő kór, pestis, akkor annak tünetei látenszen vannak jelen.

A színház mint betegség, vagy a betegség, a kór okozója a témája Carlo Borromeo egy másik szövegének is. 1579-ben, a Milánót sújtó pestis utolsó évében, a veszély elmúltakor írt *Memorialéban* az érsek olyan érvrendszert dolgozott ki a színházi előadások, játékok és mindennemű szórakozási forma ellen, amelynek a középpontjában a szakrális idő és a profán idő, a nevetés és a bűnbánat, Isten diadalmas országa és a Sátán birodalma közötti éles ellentét áll. A hatalmas betegség, a pestis valódi okozója a püspök szerint a pogány életvitel, hiszen az emberek az istenfélelem, a hitbuzgalom erényeit elhagyva, az imádságra szentelendő időt a pogányság szokásait követve vígadozással töltik. A pestis veszélyének elmúltával sem szabad megfélekezniük a híveknek arról az igazi veszélyről, ami a játékokból, táncokból,

²⁴⁹ Uo, 42.

²⁵⁰ X. Leó beiktatási ceremóniájának egyik eseményéről, Róma szimbolikus „birtokbavételéről” (*possessione*) lásd: A. Gareffi, *Il possesso di Leone X*, in: F. Cruciani - D. Seragnoli: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, im, 225-237. Benedetto Pamphili, X. Ince pápa 1644. november 23-ai beiktatási ceremóniájának leírását John Evelyn itáliai utazásának naplója őrizte meg. A fényűzés és hedonizmus az antik dicsőség útjának pompájában, a zenékben, a fényekben, tűzijátékokban, allegorikus figurákban és a szokókatokból folyó borban jelent meg. A napló néhány rövid, erre vonatkozó részletének idézetét és értelmezését lásd S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990, 28.

bankettekből, és mindennemű látványosságból származik.²⁵¹ Ezek közül a legfenyegetőbbnek a karnevál ünnepkörében szokásos játékok, mulatozások, látványosságok, főként a tréfálkozás és az össznépi maszkviselés tűnnek. A „karnevál örületének” okozója az ördög, aki a pogányság profán szokásainak felidézésével „elvarázsolja az emberek szívét” és megőrjiti őket. Az Örület középpontjában a maszkok viselése áll. Borromeo úgy véli, hogy „ezekkel az emberek nem csak átváltozni (*trasformarsi*) tanulnak meg, hanem bizonyos módon el is törlik, megszüntetik azt az alakot/arcot (*figura*), amit Istentől kaptak”.²⁵²

A karneváli maszkviselés és átöltözés egyesek esetében addig fajul, hogy „ezt az antik metamorfózist állattá változásként adják elő”.²⁵³ Noha azok az emberek, akikről itt szó van, nem színjászok vagy egy színházi előadás előadói, mégis előadnak. Metamorfózisukkal ábrázolják, reprezentálják (*representano*), vagyis újra jelenlévővé teszik az állatot, ez pedig Borromeo szerint épp az ördög tulajdonsága. Hiszen az ördög volt az, aki kígyó képében (maszkjában) romlásba döntötte az emberi fajt. A maszkviselés az ördög találmánya, és minden egyes alkalommal, amikor az emberek maszkot öltenek, az ördög művét mutatják be, ábrázolják és reprezentálják. A maszkviselés által véghezvitt metamorfózis mindezek mellett egy másik, keresztényekhez nem méltó következménnyel jár. A maszk viselése lehetővé teszi az embereknek, hogy más bőrébe bújva illetlen és trágár szavakat használjanak, illetlen gesztusokat tegyenek, és erkölcstelen tetteket hajtsanak végre.²⁵⁴ Saját lényükről lemondva, egy másik lénnyel azonosulva úgy viselkedjenek, ahogy az átváltozások felvett alak tenné.

Borromeo tehát reprezentációnak, előadásnak, ábrázolásnak látja a maszkot öltő emberek viselkedését és tetteit. A látszat mesterséges létrehozása, és a vallásos élet által képviselt szigorú és komoly rend bármiféle megbolygatása, a célként kitűzött hitbuzgalom vidámságra és tréfára cserélése elítélendő. Ebben az „emlékeztetőben” a maszkok használata a legveszélyesebb emberi cselekedet, de ehhez hasonlóan a keresztény társadalomból ki kell űzni „a komédiákat és a világ meséit, valamint a profán látványosságokat, amelyekkel ez a nép ezekben az időkben olyannyira

²⁵¹ F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 28-29.

²⁵² A maszkok viselése itt nem pusztán az arc megváltoztatását jelenti, hanem a más alakban, ruhában, személyiségben való megjelenést is.

²⁵³ Uo, 29.

²⁵⁴ Uo, 30.

elvilágiasította az ünnepek szent napjait, és ezzel eltávolodott attól a céltól, amelynek elérése érdekében vallásosan nevelték”.²⁵⁵

A maszkviselés mint reprezentáció, a látványosságok, amelyek az emberi testek látványán keresztül „fertőzik meg” a lelket, és a színházi előadások kommunikációs formája egy lapra kerül, és azon emberi tevékenységek sorában jelentkezik, amelyek a jámbor keresztény élet ellentétét képviselik. Ez utóbbi a folyamatos és elmélyült bűnbocsánatban és a túlvilági életre vetett tekintetben rejlik. Szó sincs egyelőre az eutrapelia erényéről. Igaz, Borromeo korábbi véleményével ellentétben elképzelhetőnek véli a „helyes és keresztényi látványosság” megteremtését is, amelynek a középpontját a templom körüli menetek és felvonulások jelentenék, miközben a hívek társaságai litániát vagy más imádságokat énekelnek, és amelyet – egymást váltogatva – Istent dicsőítő misék, vecsernyék, prédikációk és más lelki gyakorlatok követnének.²⁵⁶ Borromeo különböző írásaiban a Ferdinando Taviani által említett bizonytalan és állhatatlan mentalitás mutatkozik meg. A látványosságok minden formája veszélyt jelent a jámbor keresztényre, ám a látványosságok hatásmechanizmusa és koreográfiája végül alkalmas lehet a helyes keresztényi élet ünnepi pillanatainak emelésére.

Épp a milánói érsek írásainak bizonytalansága utal arra, hogy nem pusztán a morális szigor, illetve az egyházi szabályok és sémák szerinti életvitel általánosságától vágya sarkallta arra az egyház képviselőit, hogy támadják a hivatások színészek tevékenységét, és elítéljék a többi profán látványosságot, a maszkviselést, a játékokat, a táncokat, a banketteket is. A színészek által használt kommunikációs forma nem önmagában volt veszélyes, hanem elsősorban azért, mert a benne rejlő hatalom felett olyan emberek rendelkeztek, akik nem tartoztak az egyház fennhatósága alá, és nem tartották be az egyházi előírásokat. Idegenek voltak és félelmetesek, mert egyrészt ismeretlen világok szokásait ismerték és ismertették meg másokkal. Másrészt, noha alapvetően ugyanúgy a rétorok tudományát használták, mint a prédikátorok, az általuk elért eredmény és főként hatás felülmúlta az egyház képviselőiét. A színészek előadás-technikája a kiváltott „varázslatos” hatás miatt látszott olyan hatalomnak, amelyet a hatalmon lévők szerettek volna birtokolni. Éppen ezért tapasztalható bizonytalanság az iratokban: önmagában az előadói képesség és a színészek által használt eljárásmod (*techné*) nem volt megvetendő, így teljes körű betiltása értelmetlen lett volna. Ez a

²⁵⁵ *Idem.*

²⁵⁶ Uo., 17.

tudás csak a pogány/profán népség kezében jelenthetett veszélyt az egyházra nézve, míg az egyház saját használatában a hívekkel való kommunikáció hatásos eszköze lehetett.

VIII. Színházi hatásmechanizmus és befogadás-esztétika

Borromeo az 1583. július 17-én előadott (*recitate*) homéliákban a színház elleni beszéd felépítésekor a színházi előadások „kommunikációs csatornájával” vagy hatásmechanizmusával él: előadásában megpróbál a hívők fantáziájára, képzeletére is hatni. A komédiásokról élénk képet festve a bűn terjesztőinek, az ördög követének figuráját vetíti a hívek szeme elé. Olyan alakokról, emberhez hasonló, de mégis más emberekről beszél, akik az előadásaikkal – mint valamiféle hurkokkal és hálóval – szedik áldozataikat. A hisztriók, ezek a hitvány emberek, maszkot öltve kerítik az ördög hálójába a gyanútlan fiatalokat a kéjvágy és a szemérmertlenség iskolájában, amely a színház vagy a komédia.

Az ebben az iskolában „olvasható” könyv pedig minden, a tridenti zsinat által betiltott – elégetendő, az emberek emlékezetéből kitépendő – könyvnél veszedelmesebb. A színházi előadás könyve az „olvasás” módjából adódóan rejt magában veszélyt: „Mennyivel inkább behatol a lélekbe az, amit a szem lát, mint az, amit az efféle [ti. obszcén, ezért tiltott] könyvekben lehet olvasni. Mennyivel súlyosabb sebet ejt az élő hang a fiatalok szellemén (*mente*), mint a könyvekben nyomtatott, halott szó!”.²⁵⁷ Ez a seb pedig fájó, hiszen: „Komédiának hívják, de higgyetek nekem, számotokra az mindig tragédia. Egészségesen, étellel teli léptek be, és holtakként, a szenvedélyek holtjaiként jöttök ki, mivel megsebesített benneteket a kéjvágy.”.²⁵⁸ Noha itt a komédiások előadása tankönyv képében jelenik meg, a benne „olvasható” szavak mégis másként hatnak. A hangok, a látvány együttes megjelenése a szavakkal elmondható dolgok mögötti tartományt tárja fel. Az a komplex nyelvezet, amelyet a színházi előadások használnak, olyan mély nyomot hagy a nézők lelkében, amelynek következményei ellenőrizhetetlenek.

²⁵⁷ Uo, 33.

²⁵⁸ *Idem*.

Francisco Arias *Profitto spirituale* (1602) című iratában szintén a szemmel érzékelhető dolgok veszélyéről beszél.²⁵⁹ Érvelésének kiindulópontja az ember természete, amelyet megfertőzött a bűn, ezért mindenben a gyönyört keresi. Szent Basiliuszra hivatkozva a szemet testetlen kéznek tekinti, amivel az ember minden olyan dolgot megérinthet, amit testi kezei nem érhetnek el. Ez az elmélet a látás mechanizmusát a következő módon írja le: a szemmel, ami testetlen kéz, az ember átöleli, megragadja a dolgok képeit és alakját (*immagini e figure*), a szívbe vetíti vagy nyomtatja (*stampa*) ezt a képet, ezzel az egész testet az öröm lángjára gyújtja, és így az összes érzék, mind az öt, a gyönyör eléréseért kezd működni. A szem tehát a többi érzék ablaka,²⁶⁰ ezért kerülni kell minden felesleges – a csöndes keresztényi kontempláció szempontjából haszontalan – és vágyat ébresztő dolog látását.

Az egyik ilyen „dolog” a nő, akinek alakját és hangját Szent Ágostont idézve Arias is veszélyesnek ítéli meg.²⁶¹ Szent Ágoston ugyanis azt mondta, hogy elfogadhatóbb dolog egy baziliszkusz fütyét hallani, mint egy nő énekét hallgatni, mert míg a baziliszkusz csak a testet pusztítja el, a nő éneke vágyat ébreszt, és a lelket öli meg. Ha ehhez még azok a mozdulatok és gesztusok is csatlakoznak, amelyeket színjátszás közben használnak a színésznők, akkor a romlás még borzalmasabb. Ugyanaz történik a nézőkkel, mint Holofernésszel, akit Judit szépségével csábított és pusztított el. A Biblia egyetlen ószövetségi epizódja bizonyíthatja a nők lényéből fakadó veszélyt. A színtársulatok előadásaitól óvakodnia kell „Isten szolgáinak”, mert a színészek mestersége (*arte*) abból áll, hogy haszontalan és pajzán dolgokat mutassanak be (*rappräsentare*), és ezt úgy teszik, hogy a jó dolgok közé rossz dolgokat kevernek, ezzel pedig azt érik el, hogy a nézők helyesnek tartásuk az efféle előadások látogatását.

Már idézett írásában Antonio Seneca, a többi egyházi emberhez hasonlóan, a színház-definíciókon kívül részletesen kitér az előadásokból származó veszélyek jellemzőire is. Seneca a színház veszélyét szintén az ember minden testi és lelki részét megtámadó komplexitásában látja. Éppen a komplexitás és a megkomponáltság miatt nem menekülhet egyetlen ember sem a hatás alól. A színház egyszerre nyűgözi le, és támadja meg az emberi lelket, a szemet és a fület, és amikor valaki pusztán beszél a látottakról, már akkor is bűnt követ el, hiszen „ki tudná megismételni saját szemérmessége érintetlenségének megőrzésével azoknak az immoralis dolgoknak az

²⁵⁹ Francisco Arias jezsuita teológus, 1533-ban született Sevigliában.

²⁶⁰ Uo, 128.

²⁶¹ Uo, 130.

imitációját, azokat a vokális és verbális obszcenitásokat, azokat az illetlen mozdulatokat, azokat az ocsmány gesztusokat?”²⁶² Az elvetemültség, bűnösség már abból is leszűrhető, hogy „ezek a dolgok megismételhetetlenek”.²⁶³

Valami tűnékeny, egyszeri, reprodukálhatatlan, ezért rejtélyes és ellenőrizhetetlen dologról van szó a színház esetében. Ám feltehetőleg nem csak ez képviseli a bajt Antonio Seneca szemében. Amikor a szemlélő beszél a látottakról, amikor elmondja, reprodukálja az előadott és az életet ábrázoló „immorális” dolgokat, egyúttal önmagáról is beszél. A saját bensőjében született képeket, gondolatokat is hozzá adja a „megismételhetetlenhez”. Az előadás elemeit a nézőre tett hatás egészíti ki, aki noha bűnbánatot tartó és munkás keresztény, az élmény átadásakor épp a bűnös és tiltott profán/pogány elemekkel megfertőzött lelkét jeleníti meg és verbalizálja. Egyfajta spontán, részletesen ki nem fejtett befogadás-esztétika megfogalmazásaként is értelmezhető Seneca fenti gondolata. A megismételhetetlenség elve és a néző érintettsége, a benne meginduló rejtelmes változások – amelyet itt főként a bűn csírájának a teljes emberbe való elültetése képvisel – az ellenreformáció törekvéseinek szempontjából negatív, de érzékelhető tényként rögzülnek. A Borromeo által említett rejtettségből adódó eleven benyomás gondolata, maga az emberben hagyott nyom képe jelenik meg itt más formában.

Noha az egyházi emberek nem minden esetben tesznek különbséget a különféle látványosságformák között, és nem tartják egyöntetűen művészetnek a komédiajátszást, vagy inkább „mesterfogást” látnak benne, mégis rögzítik irataikban azt a különbözőséget, amely – a többi látványosságformához képest – a színházi előadások összetettségében jelentkezik. Mint láttuk, épp ebben az összetettségben rejlik a színház kereszténységet sújtó veszélye.

Az élet és az ábrázolás együttes elítéléséről van tehát szó a színház, és általában a látványosságok elleni per vádirataiban, és mindez a keresztény morál nevében történik. Ezek az írások Nietzsche és Walter Benjamin morálról írt sorait idézik fel, amelyek bár „vitában állnak” egymással, és egy másik műfaj, a tragédia elmélete kapcsán születtek, mégis visszhangozzák az ellenreformáció színházellenességének jellemzőit. A színházzal és az ábrázolással szembeni előítéletek nézőpontjából a két filozófus véleménye közelít egymáshoz, és felfedi azt a hozzáállást, amely hosszú időre meghatározta a színtársulatok életének és tevékenységének menetét.

²⁶² Uo, 116.

²⁶³ *Idem.*

Ezt a hozzáállást többek között a Benjamin által említett előítélet határozta meg, hiszen az egyházi emberek is úgy vélték, hogy a színpadi vagy „költött személyek cselekvéseit és viselkedési módjait erkölcsi problémák kifejtése érdekében” a színészek úgy használják, „mint az anatómiai oktatás céljára szolgáló fantomot”.²⁶⁴ Ez a „fantom” sejlik fel az Antonio Seneca által használt és már Aranyaszájú Szent Jánosnál szereplő színház-definícióban: a bűnt, romlást és betegséget terjesztő iskola, edzőtér, műhely és katedra képében. A *commedia dell'arte* társulatok az egyházi emberek szemében eme „oktatás” során épp az erkölcstelenségre tanítanak, az életet másolják le megfoghatatlan módon, és ez abszolút negatívumként jelentkezik. Arra a benjamini kérdésre pedig, hogy „vajon tulajdonítható-e erkölcsi jelentőség [...] cselekvéseknek, viselkedési módoknak, úgy, ahogy egy műalkotás ábrázolja ezeket?”, az egyházatyák igennel válaszolnak. A teológusok nem tesznek különbséget a valóság, az alkotott, ábrázolt, megjelenített testek és cselekedetek, valamint azok morális tartalma között. Talán ezért is tiltják annyira az ábrázolást.

„Ne csinálj magadnak faragott képeket!” – ez a tiltás nem pusztán a bálványimádás ellen lép fel, hanem a test ábrázolása ellen is – állítja Benjamin –, „mintha lemásolható volna az a szféra, melyben az ember morális lényé érzékelhető”.²⁶⁵ És valóban, azt láthattuk, hogy az egyházi emberek az egész életet tagadva, a kontemplációra és a vezeklésre ösztönözve az élet megmutatásának testek, hangok által megvalósított komplex formáját tiltják elsősorban. Azt a formát, amelyben szerintük az erkölcstelenség képe mutatkozik meg, és ami a keresztény ember vesztét okozza. A színháznak és a színészeknek pedig, akik ezt a komplex látványformát képesek megteremteni, nincs helyük a keresztény államban. És noha a társulatok teljes körű kitiltásáról szó sem volt az itáliai-félszigeten, a papírlapokon és szószékeken folytatott per vádiratai védőbeszédék írására sarkallta a színészeket.

²⁶⁴ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, im, 291.

²⁶⁵ Uo, 292.

I. Zavaros vízen navigáló hajó

A komédiások színháza, a benne megmutatott élet, a bűnnel azonos az egyházi emberek szemében. Ez a színház maga a borzalmas pokol, ahol hangok, testek látványa, nők, idegen, nem keresztény életformák, és mindenféle borzalmas, sátáni gondolatok alkotta kompozíciók támadják meg az előadások nézőinek lelkét. Ez a színház maga a kárhozat, ahol test és lélek egyként pusztul el. Ezt a képet rajzolták meg tehát az ellenreformáció egyházának papjai a színjátszást hivatásként űzők színházáról, és nap, mint nap ezt a képet sugallták a híveknek a szószékekről. A színészek pedig – ha tehették – saját szószékeiken, a színpadokon próbáltak valami egészen mást mutatni, miközben szembesültek azzal a helyzettel, hogy a színészet mint hivatás, mesterség, művészet, vagyis 'arte', nem nyerte el méltó helyét a világban.²⁶⁶

A korabeli közvélekedés szerint a színészet a hitvány mesterségek egyike, azonos a többi kulturális performansszal, a zsonglőrök, medvetáncoltatók, akrobaták, sarlatánok mesterségével, és ugyanolyan tisztátalan, mint a kéjhölgyek mestersége. A köz vélekedése pedig a korábban látott érvelésekből nyerte erejét. Ezzel az erővel kellett megküzdeniük a színészeknek, és ehhez nem volt elegendő a gyakorlat, a nézők tapasztalata és az előadások ereje, noha ezt az erőt az egyházi emberek hatalmasnak és veszélyesnek ítélték meg. Ebben a korántsem veszélytelen színház ellenes „perben” – amelyet Giovan Battista Andreini háborgó tengerként, zavaros vízként ír le²⁶⁷ – maguk az előadások nem cáfolhatták meg a vádakat. A Seicento első évtizedeiben működő színészek – Andreini, Barbieri, Checchini, Scala – ezért fordultak apológiák írásához. Védőbeszédek pedig különféle formákban és műfajokban íródtak, minden lehetséges eszközt megragadva e zavaros vizek (*torbide acque*) lecsillapítására és megtisztítására: könyörgést, szonetteket, traktátusokat, párbeszédes prologusokat írtak, és adtak elő.²⁶⁸

²⁶⁶ Az elismertség problémájáról lásd: S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, 286-289. Itt a színháztörténész többek között arról a tendenciáról is szól, hogy a hivatásos színészek többsége – az Andreini családot leszámítva – igyekezett más, elfogadott tevékenységet folytatni, elhagyni a színészetet, hogy „tisztas” életet éljenek.

²⁶⁷ Giovan Battista Andreini: *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra L'Accuse Date Alla Commedia*. Párizs: Callemont, 1625. Modern kiadás in Marrotti, Ferruccio- Romei, Giovanna (eds.). 1991. *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 489-534. A dolgozatban ezt a kiadást használtam. A per ily módon való leírása Marco Antonio Moresininek szóló ajánlásban olvasható, aki a velencei Köztársaság követe volt XIII. Lajos udvarában. Vö. uo, 489.

²⁶⁸

A színészet védelmére írt legfontosabb műveket lásd az előző fejezet 10. jegyzetében.

A zavaros víz, a keserű, háborgó tenger képe érzékletesen mutatja be azt a közeget, ahol a komédiások „hajójának” navigálnia kellett. Zavaros, mert a papi pulpitusokon olykor minden alapot nélkülöző, másodkézből származó információkra támaszkodó, és előítéletektől terhes vádak alapján ítélték el és meg a színházi előadásokat. Keserű tengernek tűnt ez vita, mert a támadások nagy része rosszindulattal mérgezett érvekre épült, hiszen az egyházi emberek tudván tudták, hogy elegendő némi retorikai jártasság ahhoz, hogy az igazból hamis, a hamisból igaz legyen.²⁶⁹ Az igazság nézőpont kérdése és a perspektíváé, akár az élet, akár a művészet igazságáról van szó. A kettő között pedig Giovan Battista Andreini íásaiban is igen szoros a kapcsolat.

Amikor a színházról vagy még inkább a komédiákról szolt, egyúttal az életről is beszélt, arról az életről, amelynek „igaz ábrázolása” a komédia.²⁷⁰ Az igazi életé, amely tele van az emberi tettek sokféleségéből adódó váratlan eseményekkel, ahol szerencse éri, vagy balszerencse sújtja az embereket, amelyben valamit meg kell oldani, meg kell változtatni, hogy rendben lévő, élhető élet legyen. Olyan élet, amely az isteni renddel összhangban áll, és amely a Teremtő kegyelméből történet lehet. A komédia a mindig más, változó, formálódó, hibákkal teli, evilági élet „tisztza tükre”,²⁷¹ amely nem titkol el semmi emberit, esendőit. Nem elrejtí, hanem megmutatja az élet különféle színeit, a sötétet és a világosat egyként. A megmutatás azonban nem közvetlen kijelentések vagy erkölcsi, oktató jellegű beszédek formájában ment végbe. A komédiások a kifejezés nehezen megfogható formáit használták, amikor a különféle nyelveket – a képeket, a hangokat, a ritmust és a színeket – egyesítették.

A zavaros víz képe az élet változékonyságával, sokféleségével szemben elfoglalt egyházi hozzáállásra is kiterjedt, és amikor a *La Ferza* című traktátus ajánlásában Andreini felvázolja azt a tervét, hogy három diskurzust, beszédet szentel a színház védelmének, e védelmet kiterjeszti az életre is. Mert – mint sugallja Andreini szinte minden írásában – nincs komédia az élet megmagyarázhatatlan és rejtélyes erői nélkül, mint ahogy alig érthetnénk magát az életet és benne az embert, ha nem volna a komédiaírás és -játszás mestersége, amely megmutatja, ábrázolja, megjeleníti, felfedi ezeket az erőket, és leleplezi, megváltoztatja azt, ami álság, hamisság, tettetés, szimuláció és disszimuláció benne.

²⁶⁹ Andreini gyakran hangsúlyozza a rosszindulat meglétét az egyházatyák színházellenes irataiban. Hasonló módon gyakori kérdés számára a retorikai tudás rossz célra való használata, vagyis az igazság elleplezésének problémája. Vö. G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 516.

²⁷⁰ Uo, 491.

²⁷¹ Uo, 491.

A színház az egyháziak szemében hasonló volt ahhoz az Örülthöz, akiről Erasmus írt, aki tönkreteszi a balgák világában uralkodó színjátékot. Megfoszt az illúziótól, felforgatja az egész színdarabot, amely maga az élet a mindennapokban viselt maszkokkal, külsínnel, tettetéssel, álsággal. A komédia tönkreteszi az élet színdarabját, „dühös Örül”, aki megérdemli, hogy „közáporral kergessék ki a színházból”.²⁷² Az egyházi emberek vádjai hasonlóak voltak ehhez az erasmusi közáporhoz, amellyel szemben a színészek írással, előadásokkal, emblémákkal, költői képekkel, mesékkel (fabulákkal), anekdotákkal védekeztek. Ehhez a színészek mesterségének minden lehetséges eszközt felhasználták: az invenció segítségével alkottak meg új érveket, vagy felhasználtak mindent, amit a korábbi korok bölcsei, az „egyedülálló elmék” (*pellegrino ingegno*) tudása kínált, és amely a színészet „vándor szellemévé” válva a közösen megszerzett, egymástól megtanult ismeretek, érvek, bölcsességek tárházát jelentette a társulatok életében és munkájában.²⁷³

Giovan Battista Andreini igen nagy gondot fordított az apológiák írására. A Cinque- és Seicento századfordulóján számos könyvet publikáló szülei példáját is követve módszeres önvédelmi rendszert dolgozott ki, amelynek jellemzői a mindenre kiterjedő figyelem, a különböző műfajok és formák használata, és a különleges, egyéni „eszközök” sorának megalkotása volt. A korai, 1604-ben megjelent *La saggia Egiziana* után, amelyben a bölcs egyiptomi asszony Ergastóval folytatott beszélgetésében jelenik meg a komédiaírás és -játszás dicsérete, 1612-ben az Igazság allegorikus alakja védelmezi az 'artét' a *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban az ellentmondás és a vizsály istenének, Momosnak a vádjaival szemben.²⁷⁴

Ezt a dialogikus prológust 1625-ben három könyv követte. Elsőként a *La Ferza*, az 'ostor' vagy a 'tűző napsütés', amely az ostorozók ütéseit viszonyozhatta, vagy isteni eredetű erőként megvilágíthatta a dolgokat, és megmutathatta a bennük rejlő igazságot. Ugyanebben az évben íródott a *Lo specchio (A tükör)*, amely a világi és egyházi autoritások színház melletti érveit felvonultatva kívánt tükröt mutatni a vádaskodóknak

²⁷² Erasmus: *A balgaság dicsérete*, ford. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1958, 80-81.

²⁷³ Vö. G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 473. A hivatásos színészek ismeretszerzési „technikájáról” így tanúskodik Nicolò Barbieri: „A komédiások sokat tanulnak és memóriájukat tengernyi dologgal töltik meg. Bölcs mondásokat, gondolatokat, szerelmi társalgást, szemrehányásokat, a kétségbeesés és az őrgöngés szavait tanulják meg [...]. Nincs olyan jó könyv, amit ne olvassanak el; nem létezik sem olyan gondolat, amit ne ismernének, sem olyan leírás, amelyet ne imitálnának, nincs olyan szentencia, amit ne használnának, mert sokat olvasnak, és a könyvek javát megtanulják.”. N. Barbieri: *La supplica*, im, 23 és 34.

²⁷⁴ Az Igazság határozza meg így vitapartnere kilétét, im, 475. Vö. Trencsényi Waldapfel Imre: *Mitológia*, Budapest, Gondolat, 1983

és a komédiák becsmérőinek; és 1625-re tervezte Andreini az *Applausót* (*A taps*), a harmadik diskurzust is, amely a nézők tollából származó laudációkat gyűjtötte volna össze, ám erről az írásról nincsenek adataink. Ugyanebben az évben, 1625-ben – talán az *Applauso* helyett – Andreini tollából megjelent egy szonettgyűjtemény is *Teatro celeste* címmel, amelyet a szerző Richelieu bíborosnak dedikált, és amelyben többek között a szent életű színészeknek állított emléket.

II. A színház mint a bűn melegágya

Talán nem véletlen, hogy épp Giovan Battista Andreini szentelt ekkora figyelmet a védőbeszéd írásának. A családi hagyományon túl erre sarkallta az a tény is, hogy egy személyesen őt érő támadást is ki kellett védenie. Domenico Gori²⁷⁵ *Trattato contro alle commedie lascive* (1604 körül) című értekezésében ezt olvashatjuk: „Ám mivel korunk egyik nagy ostobája kinyomtatott egy legendát eme komédiák védelmében, amelyben azt állítja, hogy Szent Tamás és Gaetano az ő véleményét támasztják alá, be kell bizonyítanunk, hogy ennek a személynek nincs gyakorlata az efféle könyvek tanulmányozásában, nem értette meg az olvasottakat, és hogy e könyvek arról beszélnek, hogy az efféle komédiák halálos bűnt jelentenek, ez alatt pedig azt értjük, hogy az általa említett szerzőket saját véleménye alátámasztására hamisan idézte”.²⁷⁶ A domonkos rendi szerzetes a „korunk nagy ostobája” címmel Giovan Battista Andreinit tisztelte meg, a legenda pedig, amelyet megtámadott, az 1604-ben, a komédiások védelmében megjelent *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tommaso* című idézetgyűjtemény volt.²⁷⁷ Mivel Andreini feltehetőleg

²⁷⁵ Domenico Gori a 16. században, Firenzében született (születéséről és haláláról nincsenek közelebbi adataink) domonkos rendi szerzetes, aki a Szent Teológia Magisztrátusának tagja volt, majd később a dei Bianchinak nevezett Szent Benedek Társaság vezetői tisztét töltötte be.

²⁷⁶ Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 141.

²⁷⁷ A szöveg pontos címe: *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tommaso, e da altri santi, d'un M. R. P. teologo degli Andreini*, amely a *La saggia Egiziana dialogo spettante alla lode dell'arte scenica di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Comico Fedele* című dialógussal egy kötetben jelent meg (Firenze, Timan, 1604). 1601-ben hasonló címmel jelent meg egy Andreiniénél vázlatosabb idézetgyűjtemény Pier Maria Cecchini szerzőségével, valamint 1628-ban szinte teljes szövegűhűséggel az Andreini által publikált szöveget jelentette meg Nicolò Barbieri is a *Supplica* mellékleteként. A szerzőség kérdéséről, a szöveg vándorlásáról lásd Siro Ferrone *Attori mercanti corsari*, im, 197-200. Amit mindenképp érdemes kiemelni Ferrone elemzéséből, az a hagyomány, hogy a színészek különböző műfajú szövegeket bocsátottak társulatuk rendelkezésére, és ezeket a szövegkincseket új társulataik tagjainak is átadták vagy később utódaikra hagyták. Uo, 199. Erre a hagyományra utal Andreini is a *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban, ahol megjegyzi, hogy a mű részben egyedülálló elmék műve („fatica di pellegrino ingegno”), vagy szó szerinti fordításban a színészek „vándor szellemének” fáradozása nyomán született mű. (Vö, im, 473.)

elsősorban Gori támadására válaszolt a *La Ferza* című traktátussal, valamint a *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*val, érdemes részletesebben megnéznünk, milyen érvrendszert kellett megcáfolnia a színészeknek.²⁷⁸

Gori traktátusa elején történeti adatokat vonultat fel, hogy bebizonyítsa, a különböző államformák, földi vagy egyházi hatalmak valamilyen formában mindig is tiltották a színházi előadások létrehozását vagy nézését. Olyan polgári és egyházi törvények vagy rendeletek ezek, amelyek hagyományként vagy szerzőik autoritására hivatkozva megkérdőjelezhetlenné tették a színházi előadások betiltását, amelyeket az egyházi személyek konkurenciának tekintettek a hívek lelke fölött gyakorolt ellenőrzés szempontjából.²⁷⁹ Ráadásul ezek a törvények a színészek társadalmából való teljes körű eltávolítását, és a közügyektől való eltiltását szorgalmazták, mintegy indexre téve, kiközösítve őket és a velük kapcsolatban álló embereket.

Néhány rendelet példája világossá teszi, hogy mennyire súlyos következményekkel járhatott volna e rendelkezések törvénybelépése, és hogy Andreini miért szentel hosszú oldalakat írásaiban, főként a *La Ferzában*, a törvények és rendeletek érvénye elleni gondolatainak.²⁸⁰ Gori arról ír többek között, hogy Augustus császár uralkodása előtt tilos volt nőknek előadásokat látogatni, és hogy a szülők kitagadhatták örökségükből a színházi előadásokat nézőként látogató gyermekeiket. Az említett törvények értelmében a komédiások – mint minden más csavargó vagy megvetendő ember, vagyis a kiközösítettek, az eretnekek, a pogányok és a zsidók – nem tanúskodhattak a bíróság előtt. Az a férj pedig, akinek komédiásnő volt a felesége, még az asszony halála után sem tölthetett be egyházi hivatalt.²⁸¹

Szent Ágoston *De Civitas Dei*ére hivatkozva a domonkos rendi szerzetes mindezeket a törvényeket olyan legendával támasztja alá, amelynek nyomát a már korábban idézett írásokban is láthattuk. E szerint a Sátán, miután látta, hogy bezárják

²⁷⁸ A *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità* olvasókhöz írt előszavában Andreini bejelenti azt a tervét, hogy majd máskor fog pontról pontra válaszolni a hamis vádakra: „in altro tempo serbandomi di rispondere, a capo per capo, alle false calunnie”, im, 474. A *La Ferzában* – ami a pontról pontra való válaszadás helye – Andreini követi Gori gondolatmenetét, valóban ily módon válaszol a vádakra.

²⁷⁹ Vö. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 136-137. Az antik római uralkodók közül Augustus, Tiberius törvényeit említi, illetve a konstantinápolyi zsinat és más, kisebb zsinatok rendelkezéseit (Concilio Laodicense, Agelense, Eliberitano).

²⁸⁰ Vö. *La Ferza*, im, 513, 518.

²⁸¹ Gori különféle zsinatok rendelkezéseit idézi, amelyek megtiltották azokat az előadásokat, ahol nők is játszottak, illetve a nézőket sújtották büntetésekkel: a konstantinápolyi zsinat rendelkezése szerint például azoknak az egyházi embereknek, akiket előadásnézésen kaptak, le kell tenniük a szolgálatot, a laikusokat pedig ki kellett közsíteni. Vö. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 136-137.

azokat a színházakat, ahol a testeket ölték meg,²⁸² „furesának tartotta”, hogy ne legyenek olyan színházak, ahol a lelkeket lehet megölni, így „számos színházat állított talpra”.²⁸³ A törvények említése mellett a szerzetes legsúlyosabb érve a színházak teljes körű felszámolása érdekében olyan legenda, ahol megjelenik a Sátán halálos bűnt árasztó alakja, akinek egyetlen célja a jámbor keresztény emberek lelkének örök kárhozatba döntése. Ehhez pedig elég volt „talpra állítania a színházat”, amely önmagában képes elvégezni a „halálos bűn” terjesztését. A színészeknek – az „elveszett emberekhez” hasonlóan – nincs joguk a keresztény társadalomban élni, hiszen olyanok, mint a csavargók, a nők, a zsidók, a cigányok, a kiközösített bűnösök, a pogányok és az eretnekek: Ők is azt a kulturális másságot képviselik, amely miatt konkrét vagy képzeletbeli gettóban kellene élniük. Ráadásul mindezen megvetendő emberek közül a színészek a legveszélyesebbek, hiszen a színház minden külső segítség nélkül önmaga képes elveszejteni a jámbor keresztény lelkeket.

Gori szövege három kérdés köré szerveződik: vajon milyen okokból tiltották az antik kor egyházatyái az „erkölcstelen komédiákat”; vajon ezek az okok fennállnak-e a „Zannik komédiáiban”; és ezek az okok és érvek vajon elegendők-e ahhoz, hogy ne csak az előadásokat, hanem „a komédiák hallgatását is halálos bűnnek lehessen tekinteni”.²⁸⁴ A szerző a múlt tiltásainak hagyományaiból indul ki tehát, hogy tizenöt pontba szedve sorolja föl színházellenes érveit.²⁸⁵ Kiindulópontul pedig olyan történeti narratívát választ, amelyben az antik görög színház születése a bálványimádás létrejöttével, az erkölcstelen és lélekölő látványosságokkal azonos, és amely kapcsán maga a „hagyomány” léte is kérdésessé válik.

A színház létrejöttének története Gori szövegében Vergiliuszra, Aelius Donatusra és Ludovico Vivesre támaszkodik, és így szól: „Görögország népei, mielőtt városokat építettek volna, az év *bizonyos* időszakaiban *bizonyos* sátortetők (*capanne*) alatt gyűltek össze, amelyeket Ők görögül színpadnak (*scene*) neveztek, és a földművesek áldozatot mutattak be Bacc-husnak, miközben *bizonyos* játékok nyerteseinek egy – görögül *tragos*nak nevezett – kecskét adtak díjul, amelyből a tragédiák eredtek, mert miután lerészegedtek, ezeknek a földműveseknek gyakran gyászos végük ért; a pásztorok aztán Apollónak mutattak be áldozatot, akihez mint a

²⁸² A gladiátorküzdelmeknek helyet adó amfiteátrumokról van szó.

²⁸³ Uo, 136-137.

²⁸⁴ Uo, 137.

²⁸⁵ Az általa említett egyházatyák: Szent Ágoston, Aranyszájú Szent János, Alexandriai Kelemen, Lattantius, Szent Bonaventura, Szent Ciprián, Szent Tamás, Szent Pál.

pajzánság és mint a bankettek istenéhez fohászkodtak, amelyeket görögül *comizi*nek neveztek, és innen erednek a komédiák”.²⁸⁶

A *bizonys* időszakok, helyszínek és játékok képe mellett a drámai műfajok eredetének sajátos nézőpontból elmesélt története is bizonytalanná teszi ezt a hagyományalkotó alapot: a kecske, a lerészegedés, a gyászos vég, mint a tragédia, illetve a pajzán Apollón és a bankettek, mint a komédia eredői a szerző nézőpontjára terelik a figyelmet. Gyakorlatilag mindegy, mit ír, mond, prédikál a szerzetes, mindegy, hogy a legendában fellelhető valóságelemek egymás mellé helyezése bizarr végeredménnyel jár-e, a lényeg, hogy a keresztény lelket minél inkább eltántorítsa a komédiák nézésétől, hiszen azokban a pogány bálványimádás, minden rossz fészke és a Sátán birodalma honol. Ehhez pedig elegendő némi retorikai jártasság, és a törvények, a hagyományok vagy az autoritások felemlítése.

A további tizenenny pont erre a narratívára épül, és nagyjából tükrözi a korábban látott véleményeket. Nézzük végig röviden – és a témánk szempontjából fontosnak vélt érveket kiemelve –, mire épül a színházellenes hagyomány, mitől minősül halálos bűnnek a komédiajátszás és nézés. A komédiákban a törvény tiltotta cselekedeteket – rablást, gyilkosságot, bujálkodást – dicsőítik, ezzel könnyebbé teszik az elkövetők dolgát, hiszen nyilvános felmentésben részesülnek. A kéjhölgyek „művészetének” művelése bűn, a komédiákban fellépő nők tevékenysége pedig *halálos* bűn, mert ez utóbbiak nyilvánosan lépnek fel, és szavaikkal, gesztusaikkal „izgatják föl” az embereket, míg a meretrixek „legalább visszavonulnak”.²⁸⁷ A nőknek tilos nyilvánosan prédikálni és tanítani,²⁸⁸ mert beszédükkel felébresztik az emberekben a libidót, és ha már Krisztusról sem beszélhetnek a templomban, még inkább tiltott dolog fellépniük a komédiákban, ahol *halálos* veszélyt jelentenek a nézőkre. A hús, a test iránti vágy minden lehetséges alkalommal megtámadja az emberi lelket. Már az utcán vagy a templomban megpillantott jámbor keresztény asszonyok arcának, alakjának a látványa is vágyat ébreszt, így a színésznő megpillantása a színpadon még ennél is súlyosabb tettekre vagy gondolatokra ösztönözheti a férfiakat. A komédiák minden eleme – a zenék, a narratívák, a gesztusok – *halálos* bűnt képviselnek, a bujaságot készítik elő, és amikor a színésznő megjelenik a színen, már lehetetlen morálisan ellenállni neki. Mindemellett a komédiások fizetséget kérnek az előadásokért, ezt pedig

²⁸⁶ Uo, 137.

²⁸⁷ A nyilvánosság súlyosabb bűnként való értelmezésében Gori Szent Cipriánra hivatkozik. Uo. 137.

²⁸⁸ Gori Szent Pálra hivatkozik e helyütt. Uo, 138.

tiltja egy *bizonyos* törvény.²⁸⁹ A szerzetes ebből a szempontból is szoros kapcsolatot létesít a prostituáltak és a színészek mestersége között: a komédiajátszással szerzett pénz a kéjhölgyekéhez hasonlóan piszkos dologból származik.

Gori természetesen kitér a komédiák hatásából származó veszélyre is. Mivel ez az a pont, amely a leginkább érdekes a témánk szempontjából, érdemes kissé részletesebben elmerülni Gori sajátos elméletében. A szerzetes teóriája az érzékiség, a képzelet, az akarat, a gondolkodás, a gyönyör és az emlékezet fogalmai köré szerveződik. „A keresztény embernek nem szabad *akarat*tal érzéki dolgokra gondolni”,²⁹⁰ és efféle dolgokat „gyönyörűséggel, élvezettel hallgatni”, mert ezzel „*halálos bűnt*” követ el. Ennek az érvnek az igazát már az is mutatja Gori szerint, hogy „az érzékek gyönyöréhez az akarat hozzájárulása is szükségeltetik”. A gondolkodás az az eszköz, amely a halálos bűnt elköveti, és tulajdonképpen mindegy, hogy a valódi érzéki vágy és annak valódi gyönyöre valósul-e meg „a mű (*opera*) iránt, illetve benne”, vagy csak gondolatban érez gyönyört az ember.²⁹¹

A halálos bűn ekként való elkövetését Gori szerint az igazolja, hogy szoros kapcsolat létezik „a képzelet és a külső [ti. testi] érzékek”, valamint „a képzelet és a gondolkodás” között, ezért „lehetetlen erkölcsösen úgy akarni az érzékek gyönyörét, hogy ne akarná az ember a gondolkodás gyönyörét is” egyúttal.²⁹² Úgy tűnik, hogy ebben az elméletben a szellemi élvezet „halálósabb” bűnt jelent, mint a testi gyönyör, és ez a gondolat megerősíti a fentebb említett különbségtételt a kéjhölgyek és a színésznők bűne között: a testi gyönyör, ha titkon jut hozzá az ember, enyhébb bűnt képvisel, mint a szellem gyönyöre. A komédiák épp ezt a szellemi gyönyört idézik elő. A „látás és hallás” útján megtapasztalt dolgok az ember „elméjébe (*mente*)”, emlékezetébe vésnek *valamit*”,²⁹³ és a komédiákban látott, hallott valami azért is veszélyes, mert az „akaratlagos gondolat” hozzájárulásával arra kényszeríti az embert, hogy „csúnya dolgokra gondoljon”.²⁹⁴ Úgy tűnik, ebben az elméletben a gondolat, a

²⁸⁹ Amely törvény épp nem jutott a szerzetes eszébe: „se ben per adesso non ho a mente il luogo”. Uo, 139.

²⁹⁰ A halálos bűn e módon való elkövetését minden korábban idézett egyházatya megerősíti: „come è noto appresso ogni autore”. Hogy pontosan kik, és hol, arról nem nyilatkozik a szerző. Vö. uo, 138.

²⁹¹ Az elméletben használt gyönyör vagy élvezet szavak jelentése kevésbé letisztult. Gori feltehetőleg nem tud, vagy nem akar különbséget tenni a testi és a szellemi, esetleg esztétikai élvezet között, és mindent negatívan ítél meg, ami valamiféle kapcsolatban van az öröm bármely formájával.

²⁹² Uo. 138.

²⁹³ Uo. 139.

²⁹⁴ Mivel a gondolkodás a dolgozat hetedik és nyolcadik fejezetének témája, így ezzel ezen a helyen nem foglalkozom részletesebben. Itt pusztán utalnék arra a nyilvánvaló kapcsolatra, amely Gori elmélete és Giovanni Francesco Pico della Mirandola *Liber de imaginatione* (1501) című műve között fenn áll.

gondolkodás, a szellem öröme áll a középpontban. A jó keresztény nem gondolhat semmire, ami az élethez kapcsolódik. Nem akarhatja a szellem örömét, hanem vakon és süketen, az akarat és a gondolkodás, a képzelet és az emlékezet kiiktatásával kell léteznie. Ez a lét pedig leginkább a halállal azonos, vagy a szellem fényét nélkülöző sötétséggel, a gondolatot kiiktató semmivel.

A második kérdésre, hogy a Gori idejében működő színházak esetében ezek a bűnt terjesztő jellemzők megvannak-e, igennel válaszol a szerző. A XVII. századi színházat még az antik színháznál is veszélyesebbnek ítéli, mert noha Plautus és Terentius művei is „túláságosan szabadosak”, mégsem tesznek ki közszemlére meztelen testeket. Gori a firenzeiek tapasztalatait vonultatja föl, amikor lepedőbe csavart emberek – férfiak és nők – alakját, meztelenül színre lépő Európa és egy nő szoknyája alól előbújó férfi képét rajzolja meg.²⁹⁵ Ha pedig „nagy ritkán” előfordul, hogy nem történnek az előadásokban ehhez fogható borzalmas dolgok, nem jelennek meg meztelen testek a színpadon, akkor az – állítja Gori – „az Ördög műve”, aki „megszínesíti” mindazt a rosszat, ami az előadásokban rejlik, és becsapja az egyszerű embereket. Még ha látszólag erkölcsös is az előadás, rejtve mégis magában hordozza a bűnt.

Ám nem csak a látható testek, képek és hallható hangok miatt bűnös ez a színház, hanem mindazon témák miatt is, amelyeket Gori jelenének komédiái bemutatnak. Az előadások ugyanis olyan dolgokról – „házasságtörésről, paráználkodásról, és más hasonló tétlenségről” – beszélnek, amelyek „halálos bűnt képviselnek”.²⁹⁶ Gori írásából úgy tűnik, szinte minden bűn, ami a nyilvános szerepléssel összefügg. Az ő elképzelése szerint sincs helye a színháznak a keresztény

²⁹⁵ F. Tavian: *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, im, 141.

²⁹⁶ A szerző ebben a témában Szent Tamásra támaszkodik, arra az egyházatya, akire Andreini is hivatkozik a komédiások védelmében a megtámadott idézetgyűjteménye lapjain. Épp Szent Tamás autoritása teszi lehetővé Gorinak az újabb személyeskedést: „Szeretném hallani, erre mit tud válaszolni az a komédiás, aki a teológus álarcát öltötte magára. Tudom, hogy azzal mentegetőzik, hogy ezekről a dolgokról a komédiákban tréfából van szó, de erről beszél Szent Tamás azokban a szavakban, hogy »*quae de se sunt*« etc.: vagyis hogy halálos bűn »*in ludo*«, azaz tréfából mondani olyan szavakat vagy tenni olyan gesztusokat, amelyek természetükből eredően halálos bűnök. Tehát ha az ember jól tréfálkodik a komédiákban, Szent Tamás szerint nem szabad sem olyan szavakat, sem gesztusokat használni, amelyek természetüknél fogva halálos bűnök; talán az a komédiás tagadná, hogy a házasságtörés vagy a paráználkodás természetéből adódóan ne lenne halálos bűn? De hagyjuk azt a komédiást, mert ostobasága és kevés jóindulata ezekből a szavakból is kitűnik: »ha a fent említett három dologban szem előtt tartjuk a megfelelő körülményeket, vagyis nem használunk sem tisztességtelen szavakat, sem illetlen gesztusokat, és nem viszünk végbe olyan tetteket, amelyek a felebarátunk kárát okoznák – mely dolgok természetükből adódóan halálos bűnök –, a komédiás mestersége / művészete mindig megengedett lesz.« Íme a komédiákból megtanult új teológia, vagyis az, hogy amint nem mondanak halálos bűnt jelentő szavakat, a komédia megengedett; tehát a bocsánatos bűn megengedett?” Uo. 141-142.

világban, hiszen a bűn melegágya. Nemcsak a művelése, hanem a nézése is tiltandó, hiszen a vele kapcsolatba lépő lélek halálát idézi elő. Ezt a halálos veszedelmet pedig törvényekkel, a hagyomány erejével, az egyházatyák érvei segítségével kell elpusztítani.

III. A színház feltalálása

Nem tudhatjuk, milyen következményekkel jártak a komédiások életére és munkájára nézve az egyházi emberek támadásai, de ha hihetünk a színészeknek, jelen esetben Giovan Battista Andreininek, nem volt elhanyagolható az a kár, amely a társulatokat érte. Védekezni kellett, harcolni, kivívni a színészi hivatás és az alkotás méltóságát, és talán minden emberét is, aki az ismeretszerzést, a tudást, a gondolkodást választva, a világot, a lehetséges utakat megismerve akart rálépni saját útjára. Az önmagát szabadon megformáló ember létét is oltalmazni kellett.²⁹⁷ Andreini költői képei, a szimbólumok vagy az emblémák, impresák, amelyeket leírt, elrejtett vagy részletes magyarázattal bemutatott önvédelmi célból írott műveiben és komédiáiban, arról tanúskodnak, hogy az élet és az alkotás méltóságának megszerzése az ellenreformáció közegében nem volt könnyű feladat. A *La Ferza*-ban leírt embléma fája, amelynek ágait a növény törzsén függő kétélű fejsze kaszabolja, a vádak és a védekezést is egyetlen képben testesíti meg. *Recisa viresco* – szól a színház egyik lehetséges emblémájának mottója, hiszen „minél több ütés éri ezt a zöldellő és gyümölcsöző fát, amelyből a színházak állnak, annál szebbnek tűnik, újra kizöldül és a magasba tör”.²⁹⁸ Hiába a tiltás, a támadás, bármely rosszindulatú vád, a színház-fa lenyesett ágai újra kizöldülnek.

²⁹⁷ Ebben Andreini elsősorban Giovanni Pico della Mirandola írásaira támaszkodhatott, különösen a *De hominis dignitatē*, amelyre számos allúzió utal, illetve az a tény, hogy a Fedeli társulat 1616-ban Alessandro Pico della Mirandola szolgálatában állt, tehát feltételezhetjük, hogy a család szellemi örökségét, Giovanni és Giovan Francesco írásait is megismerhette szerzőnk. Az allúziók közül Platon és Arisztotelész filozófiájának kibékítését említeném. Vö. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, im, 49.

²⁹⁸ G. B. Andreini, *La Ferza*, im, 522. A *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban hasonló kép jelenik meg: „De miként a keleti pálma, amely annál inkább az ég felé tör ágaival, minél súlyosabb teher nehezedik rá, úgy ez a nemes mesterség is annál nagyobb dicsőség felé tör, minél inkább próbálják elnyomni”. Vö. Uo, 487. A keleti pálmát ábrázoló embléma egész Európában ismert és kedvelt volt. George Wither emblémagyűjteményében a mottó így szól: *Veritas premitur non opprimitur*. (George Wither: *A collection of Emblemes 1635*, English Emblem Books No. 12, válogatta és gondozta: John Horden, Scolar Press, 1968)

Giovan Battista Andreini írásai is ehhez a fához hasonlíthatnak, ahogy pontról pontra haladva, és szimbolikus „eszközöket” – ostort, napfényt, tapsot – használva, vagy az Igazság allegorikus alakját megszólaltatva megcáfolják a vádakat. Törvényre a törvények cáfolatával, az egyházi méltóságok törvényerejű szavára ugyanazoktól származó más hivatkozással, hagyományra más hagyomány említésével, legendára legendával, komédia-meghatározásra más meghatározásokkal válaszol a szerző. Mindezt úgy teszi, hogy válaszaiban megfeleljen a felperesek elvárásainak, ideológiái, erkölcsi alapjának, és egyúttal betartja a tipikus művészet-laudáció topikáját,²⁹⁹ amelynek inverzét – noha szétszóródva – a vádiratok is alkalmazzák. E topikának megfelelően Andreini írásaiban is szó van a komédia isteni és emberi teremthőiről, feltalálóiáról, a komédia morális és közösségi hasznáról, arról az enciklopedikus és filozófiai ismeretről, amely a művészet előfeltételeként az ‘arte’ alapját képezi, illetve a hőskről, azokról a nagy elődokról, akik a színeszetnek dicsőséget szereztek. Andreini apológiáinak legfontosabb témái tehát a komédia-színház eredete, értelme, az ismeretek forrása és a dicső hagyomány, amelyek a vádiratok témáinak ellenében, cáfolatként jelennek meg.

Gori eredetlegendájának – ahol a színház a Sátán teremtette lélekölő intézményként jelenik meg – ellentörténetét az Igazság alakja meséli el a *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban. E szerint miután Jupiter látta, hogy a földi emberek élete nyomorúságos, napjaik gondban és szomorúságban telnek, megkőnyörült rajtuk, és leküldte a földre a komédiát, hogy annyi gyötrelmet, kín és szenvedés között a komédia örömet, enyhülést, felüdülést hozzon nekik.³⁰⁰ Ebben a mesében Jupiter, mindenek eredője, a teremthő és gondoskodó atya, maga az igazság és a bölcsesség, a keresztény istenatya megfelelője az emberi szenvedés gyógyírjaként küldi a földre a komédiát, amely az istenek tulajdona, és amely az embereket is szolgálhatja.³⁰¹

²⁹⁹ Ernsts Robert Curtius Plutarkhosz: *A zenéről* című értekezésének legfontosabb pontjait bemutató határozta meg e topika lépéseit. Vö. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, im, 613.

³⁰⁰ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 475.

³⁰¹ A görög-római istenségek szimbólumként vagy allegóriaként való használatáról: Gottfried Kirchner: *A fortuna-téma profán értelmezése*, in Pál, *Az ikonológia elmélete*, Szeged, JATEPress, 1986, 446. Jupiter mint maga a Teremthő már Dante *Isteni színjátékában* is szerepel (Purgatórium VI. 118-119). Hasonló értelemben használják Jupiter alakját a neoplatonista filozófusok is: Jupiter mint Teremthő és mint maga a bölcsesség, aki adományokkal halmozza el az embereket Giovanni Pico della Mirandola XXXIX szonettjében (G. Pico della Mirandola: *So-netti*, a cura di Giorgio Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994, 79-80) és Marsilio Ficino *Öt kérdés az elméről* (*Quaestiones quinque de mente*) című írásának üdvözlétében jelenik meg, in Marsilio Ficino: *Platonikus írások*, Budapest, Szent István Társulat, 2003, 145-146. Jupiter és a keresztény istenatya azonosításáról az a Nap / Jupiter szobor is árulkodik, amely a Quattrocentóban színházként is értelmezett antik épületeket, a Colosseumot és a Septizoniumot díszítette, és amely majd Filarete „színházában” az Erény szobra lesz. Vö: F. Ruffini: *A színház feltalálása*, im, 112-113. Jupiter és Mária közötti kapcsolatról vö. uo, 110-111.

Andreini nem csak ebben a történetben igyekszik meggyőzni vitapartnereit a színház isteni eredetéről, vagyis arról, hogy a színház nem valami eredendően bűnös és kárhozta döntő emberi gyakorlat, hanem épp ellenkezőleg, olyan tevékenység, amely az örök jót szolgálja. A *La Ferza* című traktátus végén olvasható eredetlegenda is ennek a meggyőzésnek a része, és noha ebben a szövegben az érvek nem egymással vitatkozó allegorikus alakok szavain keresztül hangzanak el, a szerző itt is rekonstruálja a vita kontextusát. Érvek és ellenérvek, vélemények és ellenvélemények, ismeretek és azok cáfolatai jelennek meg, hogy a megjelenített ellentétet keresztül, mintegy saját tapasztalatszerzés formájában juthasson el az olvasó a vélt vagy a valódi igazsághoz. Mintha a szerző azt szeretné elérni, hogy végül mindenki szabadon dönthesse el, hogy a komédia a jó vagy a rossz, a szent vagy a profán, az isteni vagy a sátáni lét sajátja-e.

Az egyházi nézőpontból elmesélt legenda szerint a komédia és a komédiás elnevezés egy *Commedo* nevű bálvány nevéből eredt. Ennek a bálványnak vagy istenségnek a különféle ruhákba öltözött tisztelői, felszenteltjei egymással dialogizálva (komédiázva) mutattak be áldozatokat. E legenda mesélője szerint mivel ez a *Commedo* bálvány, tehát ördög volt, a komédia „az ördögtől eredt, az ördögé volt, az ördöggel élt, az ördöggel kellett meghalnia”.³⁰² Andreini ezt – az általa bizarnak nevezett – legendát szatírának tekinti, és Szent Ágoston *Civitate Dei* című könyvére hivatkozva igyekszik megcáfolni, mondván, hogy noha ott olvasott egy *Comus* nevű bálványról, Ágoston azonban azt írta róla, hogy „*et erat Deus letitiae, et hebrietatis*”, vagyis az öröm és a mámor, illetve a részegség istene volt. Szent Ágoston tehát nem állította azt, hogy *Comus* „a színházak és a komédiák teremője lett volna”. A komédiának nem is lett volna szüksége egy efféle teremőre – érvel Andreini –, hiszen már „Thália védelme alatt állt”.³⁰³ A Thália személyét övező, örökké tartó tisztelet pedig elegendő érvnek tűnik a színész szemében a komédia dicséretére, nincs szükség az „igaz” eredettörténet leírására. A komédia isteni eredetét a *Comus/Commedo* bálvány nevéhez fűzött legenda is mutatja, hiszen az, akit a keresztények szörnyű ördögnek tartanak, az antik bálványimádók szemében isten volt, *Comus Deus letitiae*, akit hívei mélyen tiszteltek, és „a tiszteletadást a legnagyobb gonddal és legdrágább dolgokkal végezték”. A komédia tehát – még ha a pogány bálványimádók találmánya volna is – „égi dolognak született, égiként nevelkedett, és nem földi, hanem égi dologként kell ábrázolni”. A

³⁰² Uo. 531-532.

³⁰³ Uo. 532.

komédia isteni eredetű tehát, a Teremtő autoritása pedig – legyen az bár Jupiter vagy Comus, az öröm istene – minden földi ember szaván felül áll.³⁰⁴

Andreini ezeket a fantasztikus elemeket sem nélkülöző legendákat más, szintén az eredetre utaló megjegyzésekkel egészítette ki írásaiban. Az enyhülést hozó isteni ajándék történetének adalékaként is értelmezhető a *La Ferza*-ban olvasható állítás, miszerint a komédiájátszást azért vezették be az emberek, hogy „meggyógyítsák vele a különböző kórok miatt vágyakozó emberi lelkeket”. A komédia a kóros vágyak gyógyszere lehet: megszabadíthatja az emberek testét és lelkét a vágyakból eredő „betegségek” gyötrelmeitől.³⁰⁵ A gyógyulás kellemetlenségeit pedig – a keserűt édesre változtatva – a nevetés enyhíti.³⁰⁶ A komédia az egyházi személyek állításával ellentétben nem pestis, kór, a hit romba döntője, hanem épp ellenkezőleg: isteni eredetű gyógyszer. Olyan eszköz, amellyel leküzdhető az emberi életből, a vágyakból származó minden betegség.

Ugyanez a gondolat más megfogalmazásban is megjelenik a *La Ferza*-ban. Andreini szavai szerint az, aki körültekintően, éles szemmel kutatja az ősi történetek igazságát – tehát *nem vakon* vádaskodik –, észreveheti, hogy az antik társadalmak azért vezették be a komédiákat, hogy ezeken keresztül „róják meg az embereket rossz életük miatt”, akik aztán elszégyellve magukat a jobb életet választják. A komédiákban használt dorgálás formája azonban eltér a mindennapi életben megszokott formától, hiszen „gyönyörűséggel” társul, megédesítve a dorgálás természetből adódó keserűséget, kellemetlenséget.³⁰⁷

Egy másik helyen a komédia úgy jelenik meg a szövegben, mint „egyfajta színházi politika és ökonómia”, amelyet „eredetileg a filozófusok találtak fel, és aztán

³⁰⁴ Szent Ágoston könyvében nem esik szó Comusról, és az egyházatyák könyveiben sincs szó efféle istenségről, Andreini tehát ez esetben nem támaszkodik valódi autoritásra, és az egész történet inkább költői alkotás, mintsem idézet. Comus és mellette Momus alakjai valószínűleg egész Európában ismertek voltak, és feltételezhető, hogy a görög mitológiából táplálkozva jöttek létre és váltak közkezdvelt alakokká. Mindez pusztán feltételezés, amelyet csak néhány, ekkoriban megjelent könyv támaszt alá. A legismertebb ezek közül John Milton 1634-ben írt *Comus* című masque-ja. Ugyanabban az évben Puteanus Erius is kiadott egy *Comus, sive Phagesiposia* című szatírárt.

³⁰⁵ Uo, 474-475.

³⁰⁶ Andreini más helyeken is ír a komédiák gyógyító erejéről. Elsőként a *La Saggia Egizianában*: „Quasi medica accorta la Comedia / Ch' ergo il corpo mortal mira e contempla, / Tumido essendo di mal'opre e greve, / Di dolcissimo sugo il vaso asperge, / Acciò con dolce lusinghiero invito / L'amaro beva in cui la vita acquisti”. A *Lo Schiavetto* című komédia (Milano, Malatesta, 1612) ajánlásában önmagát egyenesen gyógyítónak nevezve a komédiáról mint gyógyitalról szól, amelyet a nevetés és az abból származó gyönyörűség édesít meg. A keserű és az édes egymáshoz rendelése a reneszánsz irodalom gyakran használt toposza volt.

³⁰⁷ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 492.

Arisztotelész tökéletesített, hogy megtisztítson a bűntől és sugallja az erényt”.³⁰⁸ Egyfajta eszköz vagy *techné*, amellyel a legkönnyebben (a leggazdaságosabban) lehet a közösséghez tartozó embereket a jó irányába fordítani. Abba az irányba, amely felé haladva a közösség céljainak is a leginkább megfelelő életmódot választják. Akármilyen legyen a komédia, isteni eredetű, örömet és enyhülést hozó gyógyító szer, vagy az emberek, a filozófusok találmánya, amellyel az emberi hibákat és erényeket lehet feltárni, tehát mindenképp az élet, az emberi lét szolgálatát látja el.

Ha a színész, jelen esetben Giovan Battista Andreini, meg akarta nyerni a színház ellen folytatott pert, alperesként nem tehetett mást, mint hogy a vádlók által megkövetelt értékek meglétét hangsúlyozta a színház eredetének, jellemzőinek taglalásakor. Amikor a komédiákat és a komédiásokat a halálos bűn megtestesítőiként mutatta be a vitapartner, a komédiák erényes voltát kellett hangsúlyozni, és olyan „bizonyítékokkal” alátámasztani, amelyek a másik fél számára is elfogadhatónak tűntek. A morál hangsúlyozása tehát nem véletlen, még ha a mélyben a színészeknek – kiváltképp Andreininek és társulatának – más véleményük is volt az erkölcsről és annak megjelenéséről a világban. A különbség pedig a nézőpontból adódott. Míg az egyházi személyek méltatlannak ítélték az életet változatossága, sokszínűsége, összetettsége, a benne elkövetett hibák és tévedések miatt, és a túlvilág felé tekintettek, addig a Fedeli társulat figyelmének középpontjában az ember – nő és férfi – állt. Az egyes ember döntései, tévedései, változása, arra való képessége, hogy – miközben számtalan hibát követ el és vágyak gyötrik – szabad akaratát (*libero arbitrio*) használva önmagát formálja meg.³⁰⁹

Ebben az önformálásban a komédiák – „az élet igaz tükrői” – olyan eszközök lehetnek, amelyek az emberség mélyén rejlő hibákat és erényeket, a jót és a rosszat tárhatták fel. Ez a feltárás pedig minden egyes ember esetében más és más eredménnyel járhatott, hiszen a színházi előadások nem mindenre hatottak és hatnak azonos módon. „Minden jó dolognak lehet rossz hatása is”, jegyzi meg Andreini, mint ahogy „a tűz és a víz, e két igen hasznos elem” sem mindig hajt hasznot: „ha rosszul bántunk velük, kárt okoznak”.³¹⁰ Maga a komédia is kétélű fegyverhez hasonló, vagy az Andreini által leírt kép szerint egy kettős hatású növényhez fogható. Olyan virághoz,

³⁰⁸ Uo, 518-519.

³⁰⁹ Vö. Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*, im, 11.; G. B. Andreini: *La Saggia Egiziana*, im, 32.

³¹⁰ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 493.

amelyről a méhek mézet gyűjtenek, ám ha egy kígyó marja meg, elveszi tőle a mérgét.³¹¹

IV. A komédiajátszás és -írás értelme

Az egyik oldalon tehát valami testetlen, változatlan, hibáktól és tévedésektől mentes élet eszménye állt, míg vele szemben a testek és a vágyak, a bánatok és az örömök, a hibák és a tévedések közepette önmagát formáló ember képe jelent meg. Egy szinte elérhetetlen eszmény láthatatlan képzelete és a valóság látványává avatott, ábrázolt képe állt perben egymással. A két fél nézőpontjának alapvető különbsége, vagy még inkább ellentéte, már az erkölcs kérdésében is megakadályozta a nyílt beszédet. És mivel az apológiák legfontosabb feladata a társulatok létezésének védelme volt, az írások alkalmazkodtak a vádlók elveihez, és igyekeztek a színházon számon kért minden morális érték meglétét bizonygatni. A lényeg pedig rejtve maradt a beavatatlan szemek előtt.

„*Unde salвете libri sine doctore*” – ne adj könyvet annak, aki nem ért hozzá.³¹²

Noha ez a Sperone Speronitól származó tanács a személyhez szóló dedikáció nehézségeiről vall Andreini szövegében, egyúttal arra a problémára is utal, hogy az írásban zajló – és minden más formában is történő – beszéd, meggyőzős, kommunikáció eredménye meglehetősen kétséges. A megértést, a másik fél nézőpontjának elfogadását számos dolog akadályozza. Elsősorban az előítélet és a rosszindulat tartozik ezen akadályok közé, és még ha elfogadott autoritásokra támaszkodva meg is változtatható az előítélet, vagy a harcos védőbeszédnek mutatta tükörbe pillantva el is pusztul a rosszindulat baziliszkusza, a lényeg csak néhány kiválasztott számára lesz elérhető.³¹³ A színház és a társulatok konkrét életének

³¹¹ Uo, 530. Ez a gondolat akár Platónról is származhat, aki az *Államban* a zenei nevelés fontossága kapcsán ezt írja: „a ritmus és a dallam hatolnak be legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, aki pedig nem, azt épp ellenkezővé”. (401 e.).

³¹² Erre utal a *La Ferza* Marco Antonio Moresihez írt ajánlása is, im, 489.

³¹³ Nem véletlen, hogy Andreini gyakran említi a színészek költői tevékenységét. Az írás, de főként a költészet mestersege vagy művészete a szerkesztésben, a képek használatában, az allegóriák és emblémák teremtésében nem a mindenki által ismert használja fel, hanem váratlan, sosem látott, meglepő formában elrejtve érzékeltet.

védelve érdekében a kor és a vádlók által meghatározott szabályokhoz kellett alkalmazkodni, mind az értékek tekintetében, mind az érvelés formájában.³¹⁴

Az eredet kérdésén túl a védekezés és a meggyőzés során a komédiajátszás és -írás értelmének kérdésére is nagy hangsúlyt fektetett Andreini, komédia-definíciói pedig a korábban látott, egyházi körökből származó meghatározások ellenében hangzottak el. A párbeszéd formájában írt szövegekben konkrét vita tanúi lehetnek az olvasók. Amikor Mómos figurája „haszontalanságokkal és hibákkal teli komédiáról” beszél, amelyek a „szenvetélek és bűnök iskolái”, az Igazság allegorikus alakja ellendefinícióval válaszol. A komédia „az erény menedéke, az emberi élet tükre, a legtisztességesebb tettek tanítója, és tiszta vízű patak, amely az emberi bölcsesség élő forrásából fakad, hogy megöntözze a politikai és civil élet kertjét”.³¹⁵

Az Igazság képekben gazdag meghatározásában a komédia a jó megtestesítője, oltalmazó, tápláló és az erényre tanító iskola. Mindezek mellett „a komédia az élet és az emberek szokásainak imitációja”³¹⁶ is, amelynek az írás az eszköze, és amelyben a dolgok megfelelő elrendezése „a jóra való tanítást” valósítja meg. A komédia nem használ nyílt szidalmazást vagy dorgálást, nem fogalmaz meg, és nem állít a nézők elé viselkedési szabályokat, hanem „ellentétbe állítva” megmutatja a jót és a rosszat, a követendő és elvetendő szokásokat.³¹⁷ A színpadi környezetben megkomponált, elrendezett, egységként megjelenő fiktív világban a jó és a rossz szokások, emberi tettek és következményeik jelennek meg. Ezt az *ellentétet* látva a néző szembesülhet saját, konkrét világával, életével is, és saját ítélőképességét, szabad akaratát használva dönthet jó vagy rossz mellett. Nem *kell* követnie valamilyen konkrét vagy absztrakt szabályt, hanem a felidézett, megmutatott világot látva, annak tanulságait végiggondolva dönthet saját sorsának, életének alakításáról.

A *La Ferza*-ban olvasható komédia-definíciók szintén a világban tapasztalható dolgok megmutatására, a tanításra és az orvoslásra helyezik a hangsúlyt. A komédia itt úgy jelenik meg, mint „a legnemesebb, legbájosabb, legkiválóbb gyakorlat, amelyet az

³¹⁴ A nyílt vitára csak fiktív történetekben, szituációkban kerülhetett sor. Így Andreini dialógusaiban, a *La Saggia Egizianában* és a *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban, ahol Ergasto, illetve Momo figurája képviselte a keresztény életet, noha érvelésük nagymértékben eltér. Ergasto alakjáról és történetéről részletesen lesz szó az Írásképzés című fejezetben. Momo alakjának megalkotásához Andreini valószínűleg Leon Battista Alberti *Momo o Del principe* című, 1450-ben kiadott szatiráját használta forrásként. Ez a könyv ironikus, szatirikus ábrázolásmódja miatt valószínűleg más szerepek vagy helyzetek megalkotásában is forrásként szolgált.

³¹⁵ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 474.

³¹⁶ Uo, 478.

³¹⁷ *Idem*.

emberi szellem valaha kitalált: az emberi cselekvések tükre, az erény könyve, a véletlenek színháza, amely mint átlátszó kristály, megmutatja tetteinket, mint bölcs és tudós kötet, megtanítja, hogyan orvosoljuk a balszerencsét, mint különbözőséggel, mássággal teli színpad, felfedi előttünk az emberi eseményeket”.³¹⁸ Ezek az események és világi dolgok pedig nem kötődnek egyetlen néphez, országhoz, közösséghez, hanem az egész emberiség minden tagjára jellemző emberségből fakadnak. A komédia így válhat Andreini írásaiban „egyetemes színházzá”, határokat nem ismerő tanítási formává, amely „új városokat és új népeket keres fel”, hogy folyamatosan megújulva, mindig újonnan megtapasztalt erények megmutatását tegye lehetővé.³¹⁹ A társulatok vándorlása a legtávolabbi vidékekre is elviszi a legkiválóbb elmék (*pellegrini ingegni*) tudását. A fizikai térben való utazás szorosan összekapcsolódik a szellemi és spirituális utak felfedezésével, a konkrét határok átlépése határtalanlanná teheti a megismerést, és az ismeretek másokkal való megosztását.

A komédia „a legtekintélyesebb, legkomolyabb, legsúlyosabb és a legbizalmasabb (intimebb) tettek egyetemes színháza (*teatro universale*)”, amelyben minden emberi gyakorlatról, „minden – szabad és mechanikai – művészetről, mesterségről szólnak”. Ezekben a darabokban minden tudomány (*scienza*) benne foglaltatik – állítja Andreini –, ezért a színház olyan iskola képét ölti, amelyben „a komédia tanít”, a színjátszó pedig „a tanító, az apa” szerepét tölti be.³²⁰ Ebben a szerepében pedig a komédiás, a retorika mesterségében is járatos előadó, nevének eredetéhez méltóan nevel is. A komédiás elnevezés etimológiáját Andreini a görög *χωμωδεω* igéből vezeti le, amelynek jelentése ’*riprendere*’, kritizálni, dorgálni.³²¹ A komédiás mint nevelő mindenre tanít és nevel, amit az ember tud és tesz, és minden esetben alkalmazkodik az adott pillanatban tapasztalható szokásokhoz és tudáshoz.³²² Vagyis az emberi valóságot változásában, formálódásában mutatja meg, és tanítja, miközben a tudományok legjelesebb művelőinek ismereteit is továbbadja.

Azt az állítást, hogy a komédia „a legnemesebb, legbájosabb, legkiválóbb gyakorlat, amelyet az emberi szellem valaha kitalált”, Andreini tekintélynek örvendő nevekre hivatkozva támasztja alá. Felsorolja mindazokat a szerzőket, akik az írás téren szereztek dicsőséget nemcsak önmaguknak, hanem a komédiaírás és -játás

³¹⁸ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 490.

³¹⁹ Uo, 494.

³²⁰ Uo, 513.

³²¹ Uo, 519.

³²² G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 478.

hagyományainak is. A *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*ban a Igazság alakja Senecától kezdve Menandroszon és Terentiuson keresztül Plautusig szinte minden antik szerzőt felsorol, akik valaha drámai formában írtak.³²³ Az olasz írók közül kiemeli Dantét, aki szintén komédiának nevezte művét, de Ruzzantétól Boccacción és Ariostón át minden ismert és kevésbé ismert nevet megemlít.³²⁴

Ám nemcsak a komédiáírásban jeleskedők említését tartja fontosnak Andreini, hanem azt is, hogy a színjátszás hagyományainak említésével a komédiások mesterségének értékét is nyilvánvalóvá tegye. „Hercegi és nemesi sarjakat is láthatunk játszani komédiákban és tragédiákban”,³²⁵ és ez a tényként kezelt állítás a Gori által említett törvényekre is cáfolat lehet. Nem játszanának szerepeket e fiatalok, ha az örökségből való kitagadást kockáztatnák, állítja a szerző. A *La Ferza*ban a komédiajátszás hagyományának említésekor Andreini Scaligero *Poétikájára* támaszkodik, aki szerint „nincs olyan tudós társaság, Akadémia, amelyik ne adna elő olykor komédiát, nincs olyan tanító, aki ne olvasson fel, sőt, ne magyarázná és kommentálná tanítványainak Terentius, Plautus és ezer más szerző komédiáit; [...] nincs olyan nemes költő, aki ne írt volna komédiát; [...] nincs olyan herceg, aki más hercegi személyt vendégül látva ne rendeztetett volna zenés vagy prózai (*‘n voce ordinaria*) előadásokat”.³²⁶ A színház e „hagyományok” alapján olyan általános gyakorlatként jelenik meg Giovan Battista Andreini írásában, amely az emberek, és főként a nemesek mindennapi életének elfogadott és törvényes része volt minden korban.³²⁷

V. A szükséges színház

³²³ Uo. 481.

³²⁴ Vö. uo. 481–482. Érdekes, hogy Ruzzante említésekor Andreini megemlíti Bembót, akiről azt állítja, hogy a túl neveltségű ruzzantei darabok kiigazításában vett részt. Úgy tűnik, Andreini igen jól ismerte korának íróit. Erről tanúskodik a fent említett névsor, amelyben a XVI. század szinte minden írója és a kor művészeti vitáinak minden szereplője előkerül, így többek között Alessandro Piccolomini, a sienai Accademia degli Intronati vezetője, Annibal Caro, Varchi, Bibbiena, G. B. Guerini, Tasso, G. B. della Porta, Angelo Ingegneri, és sokan mások. Andreini e tiszteletreméltó névsorban saját édesanyját, Isabella Andreinit is szerepelteti, akinek írói érdemeiről nem pusztán fia, hanem a kor értelmiségije is megemlékeztek. Vö. Ferdinando Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immoralità*, in *Paragone. Letteratura*, XXXV. évf. 408–410. szám, 1984 február–április, 3–76.

³²⁵ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im. 482.

³²⁶ G. B. Andreini: *La Ferza*, im. 494.

³²⁷ „Ma se le leggi tutte, ed umane e divine, permettono che le commedie si stampino e si leggano, come rimproverar potressi chi le rappresenta e dir che sieno vilipesi dal mondo?” Uo. 495.

Andreini apológiáiban isteni teremtés és emberi invenció, isteni és emberi törvények legitimálják a komédiák írását, olvasását, a hagyomány szentesíti az előadásukat. Ezek azok az alapok, amelyekkel a szerző a komédiások tevékenységét, az 'artét' is törvényesíteni kívánja. A színészi mesterségnek erre annál is inkább szüksége volt, mivel az egyházi emberek vádjainak egy része a színház törvényen kívül helyezését szorgalmazta. A törvények említése Andreini írásaiban jórészt a korabeli igazságszolgáltatásban tapasztalt visszaélésekre hívja fel a figyelmet. Arra, hogy a „vitában bármely igaz dolog hamisnak tűnhet”,³²⁸ a jogászok (*leggisti*) pedig gyakran saját önös érdekeiket követve bármiről bármit kijelenthetnek, és előítélettől vezetve gyakran ugyanazt a törvényt vagy rendelkezést másként értelmezik a különféle társadalmi helyzetű emberek esetében.³²⁹ Andreini nem tud konkrét ellentörvényeket említeni a színészek és a nézők védelmében, akiket örökségükből való kitagadással, a közügyektől való eltiltással fenyegettek a Gori említette rendelkezések. Egyetlen dolgot tehet: a törvények értelmetlenségét hangsúlyozza, és azt mutatja meg, hogy minden földi hatalom, minden korban saját érdekeinek megfelelően változtatta meg a törvényeket.

Az a kérdés tehát, hogy miért tagadhatnak ki valakit az örökségből, vagy ki tanúszkodhat a bíróság előtt, Andreini szerint nem valamiféle változatlan, örökérvényű törvény alapján, hanem egy adott hatalom érdekei szerint dől el. Andreini egyetlen „szent törvény” érvényét ismeri el, az igazság/igazságosság törvényét, amely kimondja: „*diligite iustitiam super terram*”.³³⁰ A földi igazság az emberek között Andreini szerint a „*nosce te ipsum*” ősi elvén vagy előírásán nyugszik.³³¹ Az igazság érdekében az ember legfőbb kötelessége a megismerés, önmaga, és önmagán keresztül a világ megismerése, hiszen ezzel minden emberi törvény, minden tett és döntés összhangban állhat az isteni akarattal, és az emberi élet egyik legfőbb jellemzőjével, a változással. A komédiaszínház egyik erénye épp abban áll, hogy segíti az önmegismerést.

Andreini a komédiák erényeinek felsorolása mellett nem tagadja azoknak a varázslatos tulajdonságoknak a meglétét sem, amelyeket az egyházatyák leginkább az „ördög hálójának” neveznek, vagy a női test természetes mágnesként ábrázolt képével rajzolgat meg. A *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*-ban az Igazság nevezi „csalétkeknek” a komédiákat, ám hozzá teszi, hogy azok felszíne alatt „az erkölcs

³²⁸ Uo, 516.

³²⁹ Uo, 514.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ Uo, 517.

szeretete rejtezik”. A felszín csáberejére van ugyanis szükség ahhoz, hogy a komédiák kifejtésük *rejtett* hatásukat: az erkölcsösség terjesztését. „Nem tudod, hogy oda futnak az emberek, ahol az öröm és a gyönyörök honolnak, és hogy a komoly dolgoktól irtóznak?” – kérdezi az Igazság Momostól. A komédiák, ezek a látszólag könnyed, gyönyörrel teli darabok épp ezzel a felszíni vonzerővel képesek azokat is magukhoz vonni, akik az örömek után futnak. Elcsábítják a fiatalokat más haszontalan időtöltésektől, a (szerencse)játékoktól, tivornyától, hősködéstől, pereskedéstől és párbajoktól, hogy a kellemes és könnyed részek közé *kevert* komoly dolgokkal tanítsák őket.³³² Az egyház képviselőinek valóban igaza van abban, hogy a komédiák *elrejtenek valamit*, ám az, ami rejtve marad az előadásokban, nem más, mint a jó döntések sora, az erkölcsös viselkedés lehetőségének képe.

A neveléses dolgokat, az érzékiséget és szerelmeket látván és hallván a nézők, illetve hallgatók (*ascoltanti*) lelke valóban túlzottan megpihen (ernyedtté válik) – látja be az Igazság –, ám „ezt megszünteti a komolyság, amely a jók [ti. színészek] komédiáiba vegyülve a kellemes dolgok ellensúlyozó ereje”.³³³ A könnyedség és komolyság, a neveléses és könnyefakasztó emberi helyzetek és tettek keverékeként a komédia egyensúlyt hoz létre: a végleteket, a bárminemű túlzást az ellentéte segítségével ellensúlyozza, a mértékletességet teremt meg. Ebben a gondolatban vagy elyben Andreini Platónra hivatkozik, aki „az emberi affektusok mértéktelenségét hangokkal és hangszerekkel próbálta kijavítani”.³³⁴ Szintén Platón autoritására támaszkodva a komédia-előadásokban *hallható* beszéd – fentiekhez hasonló – jó hatását emeli ki a komédiás.³³⁵ Az emberi hang és beszéd olyan hangszerként tűnik fel Andreini szövegében, amely a leghatásosabb eszköz lehet az emberi affektusok megindításában és kijavításában, moderálásában.³³⁶

³³² G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 480-481.

³³³ Uo, 481.

³³⁴ Uo. Vö. Platón: *Állam*, 398 c- 403 d. Platón ebben a részben a dallam és a ritmus, valamint az örök erényeinek és viselkedésének kapcsolatát, és a zenei nevelés fontosságát írja le. Andreini két részletet parafrázál írásaiban: „Így hát a helyes beszéd, a jó dallam, a rend és a jó ritmus együtt jár a jámborlelkűséggel; persze nem azzal, amelyet szépitőleg „butaság” értelemben használunk, hanem a valóban jól és szépen kialakult erkölcsi magatartással.” (400 e.) „Éppen ezért van, kedves Glaukónom, olyan óriási fontossága a zenei nevelésnek, mert a ritmus és a dallam hatolnak be legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, aki pedig nem, azt épp ellenkezőké.” (401 e.)

³³⁵ A jó beszéd hatásáról, illetve a zene és a jól megformált beszéd közötti kapcsolatról Platón írásaiban lásd *Lakoma* 215 c-d. Szókratész beszéde hangszer nélkül képes elérni azt, amit a zenész (Marszüász) csak hangszerének hangjával érhet el. A jó beszéd által kiváltott legfőbb hatás a megrendülés és az elragadtatás, a hallgató lelkének felkavarása.

³³⁶ *Idem*.

A felszín és a látszat felől ítélve a komédia főként kellemes időtöltés, egyfajta játék, amelyben a kellemes szavak és tettek mellett komoly dolgokról is szó esik.³³⁷ Olyan jót és rosszat, könnyűt és súlyosat, erkölcsös és szabados dolgokat *együtt* alkalmazó, csábító tevékenység, amely végső eredményét illetően is bizonytalan marad, de amely elsősorban az erkölcs szeretetét kívánja tovább adni. Andreini arról igyekszik meggyőzni vitapartnereit, hogy a komédiajátszás és -írás valódi célja – az emberek megindítása és az erényes tettekre való nevelés³³⁸ – nem áll távol a keresztény egyház megfogalmazta életeszmenytől és céloktól, ám az erények szeretetét, az erkölcsös életre való tanítást az igazi és jó komédiások színháza másként valósítja meg.

Ez a más mód az élet másféle szemléletéből fakad. Abból a meggyőződésből, hogy az Isten teremtette emberi élet alapja nem lehet a szenvedés és a félelem.³³⁹ Az emberi világban a gonddal, bajjal, gyötrelemmel, küzdelemmel teli dolgoz élet nem nélkülözheti a vidámságot és a pihenést, hiszen a testnek nyugalomra, a léleknek pihenésre, rekreációra is szüksége van.³⁴⁰ Az eutrapelia szükséges és az emberi természetből fakadó erény, amint azt Krisztus és Szent Antal életének példája mutatja, hiszen Szent Antal is „gyakran töltötte idejét vidáman családjával”, sőt, maga „Krisztus is felüdülést nyert olykor tanítványai körében”, ezzel pedig az emberek rosszallását váltotta ki.³⁴¹ Az a tény, hogy Krisztus, a Teremtő fia, a Megváltó is megpihent, megkérdőjelezhetetlenné teszi az ember jogát a rekreációra, amelynek egyik legjobb formája Andreini szerint a komédianézés, hiszen miközben az ember felüdül, nevet, örömet érez, folyamatosan szembesül a világ dolgaival, az emberi létezés jó és rossz oldalával. Szemét az emberi létezés még ismeretlen aspektusaira vetve értheti meg az isteni művet.

VI. Keresztény/szakrális színház

³³⁷ „Tudjuk tehát, hogy a komédia nem más, mint *vidám játék* szavakkal és kellemmel teli cselekvésekkel, amelybe időnként komoly beszédek vegyülnek”. *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 484.

³³⁸ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 477, 481.

³³⁹ A *La Ferz*ában Andreini ezt írja: „az a leghatalmasabb és egyetlen Szerető (*Amante*) azt kívánja, hogy inkább szeressék, mintsem féljék őt”, im, 500.

³⁴⁰ „Se l'arco fosse sempre teso, s'infiacchierebbe in guisa che non manderebbe la saetta al segno destinato” *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 475.

³⁴¹ A szerző ebben a kérdésben János evangélistára hivatkozik, uo. 485.

Korábban láttuk, hogy az egyházatyák a keresztény/szakrális és a pogány/profán tér-idő közötti különbséget a látványosság, a vidámság, a játék hiányában vagy meglétében látták. Andreini, aki az írásaiban szintén különbséget tesz a szakrális és a profán, a keresztény és a pogány értékek között, másutt húzza meg a határt. Az elválasztó vonal nála nem a szabadidő és munka, a vidámság és a bánat, a látványként megjelenő, testekkel teli életvilág és a láthatatlan isteni világ között létesül, hanem a jó és a rossz élet, az isteni tervnek megfelelő,³⁴² szabad és a döntéseket nyíltan felvállaló életvitel, illetve az Isten felé vetett tekintetet csak álcaként használó, hazug, és az egyházi szabályokat titkon áthágó életvitel közötti különbségben áll. Másként fogalmazva, az isteni és emberi világ és természet megismerését célzó, illetve a szabályok látszólagos követésével a megismerést nélkülöző élet között, amelyben titkon a világ anyagi, testi oldala és az érzékiség uralkodik.

A határt Andreini a színházi alkotásmódok, előadásformák és kulturális performanszok világán belül, és a mindennapi élet kapcsán is kijelöli. A komédiának nevezett vagy annak hitt jelenségek körében szétválasztja a jó és a rossz gyakorlatot, megkülönbözteti az isteni törvényekkel összhangban álló, ezért szakrális/keresztény ‘ártét’, és az írás rendjét nélkülöző profán/pogány látványosságot. Ez utóbbit azok a mulattatók képviselik, akiknek egyetlen célja az, hogy nevetésre fakasszák nézőiket, és ezt a célt „a rágalmazás, a tisztességtelenség és a csúfság eszközével”, szégyenletes gesztusok és szavak használatával, obszcén mozdulatokkal és más illetlen dolgokkal érik el.³⁴³ A „színházak profanizálói” a sarlatánok, akik „színpadra lépve”, „maszkot öltve”, „függönyt használva”, és e nyilvános helyen ezernyi szemérmetlen és becstelen dologról beszélve „jogtalanul bitorolják a komédiás nevet”. Ők azok, akik már a római birodalom korában „sem ismerték a színpad művészetét (*arte*)”, ezért joggal tiltották ki őket a városból.³⁴⁴

A profanizált komédiát képviselik a zsonglőrök (*bagattellieri*), a mimusok (*mattaccini*) és minden más mulattató, aki cselekvéseit értelem nélkül, csak gesztusokkal, kézmozdulatokkal vagy hanggal, önnön teste torz megváltoztatásával végzi.³⁴⁵ E „szörnyűséggel” szemben, a másik oldalon az a mesterség, ‘arte’ áll, amelynek művelői a nevetést eszközként használják a komédiával való gyógyításban, és az írás, a kompozíció, a kellemes és szellemes beszéd (*facezia*), a báj (*grazia*) és az

³⁴² Az isteni terv Andreini elképzelésében a szeretetre épül: lásd 62. sz. jegyzet.

³⁴³ Uo, 478.

³⁴⁴ Uo, 486.

³⁴⁵ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 495.

ékesszólás (*eloquenza*) használatával gyönyörködtetve tanítanak. A színészek a rend és az összhang megteremtésével, az ellentétek kibékítésével, a világi dolgok megmutatásán keresztül végzik feladatukat.

Andreini az életvitelt illetően a keresztény/szakrális és a pogány/profán értékek közötti különbséget a karnevál kapcsán fejti ki a legvilágosabban. A karnevál időszakában az emberek – válogatás nélkül mindenki – álruhát és maszkot öltenek, hogy néhány nap leforgása alatt a maszkok és álruhák leple alatt megtegyék mindazt, amit nyíltan szégyellnének megtenni. A rejtőzködő szabadosság olyan bacchanáliává változtatja a világot, ahol laikusok és egyházi emberek, mindennapi emberek és Isten felkent szolgálói együtt hódolnak az érzékiség örömeinek.³⁴⁶ Andreini szemében a karneváli álruhák és maszkok, amelyek mögé bújva a nyilvános életükben erkölcsösnek tűnő életet élő emberek titkon a szabadosság minden formáját gyakorolhatják, épp az elleplezés miatt minősülnek elítélhetőnek. A prédikátoroknak több okuk volna önmaguk ellen prédikálni, jegyzi meg a komédiás, mintsem „a színészek ellen, akik kiemelt helyen, a nap vagy a fáklyák fényénél viszik végbe cselekedetüket (*azzione*)”, hogy a nézők ezeken az előadásokon „mindannyian ülve, lélekzet visszafojtva hallgassák a nemes invenció komikus szövevényét (*tessitura*)”.³⁴⁷ Andreini a titokban, az átöltözés leple alatt zajló becsutelt és szabados tettek, illetve a társulatok előadásai során, a nyílt színen bemutatott, rendezett (szöveget/szöveg formájában megalkotott) cselekvések között húzza meg a határt. Az előadások nézői – jó esetben – megtanulhatják nyíltan felvállalni tetteiket, hogy aztán saját életük szövevényét, saját meséiket leplezetlenül, tudatos döntéseken keresztül, önmagukat és a világ sokféleségét megismerve, az embernek adományozott méltósághoz és alkotóerőhöz híven szöhhessék meg.

A helyes és a keresztény erkölcsnek megfelelő életvitelről és alkotásról írva Andreini hosszú oldalakat szentel a nők életének. Különleges szerepet tulajdonít minden egyes nőnek, azoknak a szintén embereknek,³⁴⁸ akiknek nyilvános szereplését, megjelenését az egyházatyák igen hevesen támadták, és akiktől igyekeztek megvonni minden, a köz terében, a köz javára végzett tevékenységet: a tanítást, a prédikálást és minden más szellemi tevékenységet. A színésznő, akinek a papi pulpitusokon

³⁴⁶ Uo, 524.

³⁴⁷ *Idem*.

³⁴⁸ A *Ferzáb*ban Andreini az erények közül a becsületet (*onore*) kiemelve ezt írja: „[...] perché 'l vivere è comune a tutte le cose animate, ma 'l viver onoratamente è dell'uomo prudente: e perché questa voce d'uomo è generale ed abbraccia l'uomo e la donna, essendo la donna compresa sotto questo nome, dovrà cercar di governarsi prudentemente”. Im, 505.

megrajzolt alakja, lénye, beszéde, természetes vagy megalkotott szépsége a keresztény világ rombadöntőjeként jelent meg, Andreini írásaiban épp az a létező, aki „az ég különleges adománya”,³⁴⁹ aki csodálatos lényével „az égi szépséghez vezet el” az embert.³⁵⁰

A komédiás nemcsak egyenjogúvá teszi a nőket, hanem ki is emeli őket az emberek közül, ám mielőtt ezt megtenné, különbséget tesz nők és nők között. Ehhez pedig az egyházatyáktól hallott vádakát idézi fel. A színpadon megjelenő nők a színház ellen folytatott perben „a szem mágnesei, a szerelem tárgyai (céltáblái), hízelkedve beszélnek, bájukkal csábítanak, különféle ruhákat cserélnek, mintha »a Sátán Proteuszai volnának«, és ha nem is valóságosan, de az érzelmekben a bűnre csábítanak”.³⁵¹ A nők közötti különbségtételt Andreini a testi és szellemi csábítás közötti határ kijelölésével teszi meg. A mindennapokban, az utcákon és tereken látható nők alakjának és arcának látványa testiségével csábít, és kelti fel a libidót, mint ahogy a nyilvánosan szereplő kéjhölgyek is pusztá testiségükkel válnak „a Sátán Proteuszaivá”. Velük ellentétben a színésznők ezt a testiséget szellemes beszédükkel (*facezia*), kifinomult tudásukkal, a szavaikból sugárzó gondolatokkal ellensúlyozzák.³⁵² A színésznők szépsége elsősorban szellemi szépség, és épp ezért válhatnak minden ember fölött álló emberekké.

Ezek a minden más nő és férfi fölött álló lények, akik „nem rokkára, nem motollára termettek, hanem könyvekre és tollra, vigiliára és fájdalomra (*noia*)” mindennapi életükben is a becsület és az alázat megtestesítői, noha ők azok, akiket vándorló, kósza életük miatt még inkább az „elveszett emberek” körébe sorolnak.³⁵³ A színésznő becsülete, számtalan erénye életmódjából fakad, hiszen ő az, aki soha nem unatkozik, nem ér rá pletykálni és az ablakban könyökölni, mert a háza gondozásán túl szünet nélkül dolgozik.³⁵⁴ Andreini részletesen leírja a színésznők napi tevékenységét, mintegy bizonyosságul arra, hogy nem érnek rá haszontalansággal tölteni az idejüket, hiszen minden pillanatban hasznos tevékenységet végeznek.

³⁴⁹ Uo, 503.

³⁵⁰ Uo, 510.

³⁵¹ Ezzel pedig a színésznők „a családok romlásba döntői, a városok szegényei, a színházak botránykövei” lesznek. Uo, 502.

³⁵² Uo, 502-503. A női kultúra, élet, a nők emberségének és szabadságának témájáról a későbbiekben lesz szó részletesen, hiszen szerzőnk komédiáinak egyik gyakori témája a nők élete és boldogulása.

³⁵³ „[...] mi dichiario ed assolutamente dico ch'assai queste *erranti peregrine*, che quelle ad ogn'ora stanno permanenti nelle città, possano essere e più oneste e più divote;” Uo, 505.

³⁵⁴ „Az erény a halottak élete, mint ahogy a semmittevés az élők halála” – állítja Andreini, és ennek az elvnek az értelmében a munka, az alkotás jelentőségét emeli ki a színésznők életvitelében.

A színésznő a ház körüli munkák elvégzése után szerepére készül, tanul. Azokat „a bölcs beszédeket tanulja, amelyek eljátszásával számol”, „sanyargatja magát, hogy kijavítsa a taglejtéseit, hogy a gesztusai ne legyenek se kevéssé, se túlzottan szeméremsértőek, hogy önmagát a rétornak azzal az egyedülálló és jeles részével gazdagítsa, amelyet a Bölcs háromszor is *actiónak* nevezett”.³⁵⁵ Ezt követően bemutatja a férjének és a gyerekeinek, amit tanult, sietve eszik, „inkább hírnévre vágyva, mintsem az éhséggel törődve visszatér tanulmányaihoz,³⁵⁶ mivel közeleg az idő, amikor próbára teszi önmagát ott, ahol az ember vagy dicséretet, vagy szidást arat. Majd felöltözik, majd belevág, majd reszketve játszik, majd ünnepelten, dicsérettől övezve visszavonul, átöltözik, szemügyre veszi újra az otthoni teendőket, ellenőrzi, mit tanultak nap közben a gyerekei, aztán elérkezik a vacsora ideje, és a pihenésé. Tiszteletreméltó fáradozás után ágyba kerül, és a lámpás fényénél (az érényesek szokása ez) az érényel önmagát még hatalmasabb fénnel tölti meg, új dolgokat tanulva, amelyeket új időkben bemutatthat, hogy ezzel nap, mint nap növelje a nők érdemeit”.³⁵⁷ Ez a mindennapos szigorú és nehéz időbeosztás lehetetlenné teszi a színésznő számára, hogy – amint azt az egyházi emberek feltételezik – buja szerelmekkel töltse minden percét. A színésznő hasonló a többi keresztény asszonyhoz, mégis más, hiszen szellemi ereje, tudása és alázatos munkája jóvoltából a színpadon képes megteremteni az összhangot, „csodálatos hatású” előadásával képes változást előidézni a nézőkben.³⁵⁸

Andreini írásaiban – komédiáiban éppúgy, mint traktátusaiban – gyakran előfordul a nők életének, emberségének, különleges képességeinek és érényeinek témája. Az apológiák részeként a színésznők védelmében felhozott érvek és gondolatok az egész 'arte' védelmét is szolgálták, és a színésznők státuszának megteremtésével Andreini egyúttal a színtársulatok és az általuk művelt komédia számára is helyet kívánt biztosítani a társadalomban. A komédiák megítélését, kulturális és társadalmi szerepét Andreini a nők társalomban elfoglalt helyzetéhez hasonlóan látja. „A komédia gyöngé nő, akit védelmezni kell”³⁵⁹, és nem pusztán gyöngesége miatt, hanem azért is, mert még nem foglalta el az őt megillető helyet az államban.

³⁵⁵ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 505.

³⁵⁶ Az eredeti szövegben olvasható szójátékot a fordításban nem lehet visszaadni: „vaga piú di fama che di fame”.

³⁵⁷ Uo, 506.

³⁵⁸ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 504.

³⁵⁹ Uo, 490.

A színésznők dolgos napjainak leírásával a szerző azt is hangsúlyozza, hogy a színház, amely látszólag a semmittevés, a szórakozás és a hasztalan, bűnös időtöltés helye, a valóságban a kemény munka és tanulás helyszíne, ahol a színész és a színésznő együtt tanul, hogy taníthasson. A színház műhely (*bottega* vagy *officina*), ahol – mint minden más tisztes mesterséget, 'artét' folytató kézműves vagy művész officinájában – a színészek közös munkájának és tanulmányainak köszönhetően a közösség számára hasznos terméket állítanak elő, és bocsátanak áruba.³⁶⁰ Míg Andreini ezt a gondolatot csak sugallja, vagy a komédiáiban mutatja meg, kortársa, Nicolò Barbieri világosan fejti ki *La supplicá*jában, hogy a színház az alkotómunka tere: „Amikor a komédiások a színházba mennek, nem azt mondják, hogy szórakozni mennek (*andar a spasso*), mint a nézők (*ascoltanti*), hanem azt mondják, hogy a műhelybe (*bottega*) mennek[...].”³⁶¹ A színházban végzett komoly munka említése a színházi alkotás és az alkotók társadalmi és morális státuszát kívánja megteremteni egy olyan világban, ahol a kíváncsiság kerülendő, az új dolgok megismerése, a tanulás nem számít a hasznos tevékenységek közé, mert ellenőrizhetetlen változást idézhet elő az emberek gondolkodásában.³⁶²

A színházban végzett komoly munkát, magát a mesterséget (artét) Andreini minden más, nemes és elfogadott mesterség rangjára kívánja emelni. Ezzel pedig azt a vádat is visszautasítja, miszerint a komédiások tevékenysége azért is becstelen és szégyenletes, mert a munkájukért fizetséget kapnak.³⁶³ A színészet mint mesterség szinte semmiben sem különbözik az orvosok, az ügyvédek, a katonák és a nevelők mesterségétől, állítja a komédiás. Így ha az orvos könyveiből tanult bölcsességéért, az ügyvéd a mások ügyében használt érveiért, a katona az élete veszélyeztetéséért, a nevelő a tanításért pénzt fogad el, ugyanezt megtehetik a színészek is, hiszen ők is ugyanezeket a tevékenységeket folytatják. A színészek a szépirodalmat (*belle lettere*) tanulmányozva bölcsességet szereznek, dialogizálva meggyőznek másokat, a nyílt színre viszik, és ezzel veszélyeztetik tisztességüket, és gyönyörködtetve tanítanak.³⁶⁴

³⁶⁰ A *bottega* vagy *officina* szavak különböző szótári jelentései, amelyeket ugyanarra a logikai számlára fűzhetünk fel, ezt sugallják: az *officina* kézműves műhely, ahol valamely céhhez (*arte*) tartozó mesterember dolgozik, tanítványaival, inasaival és segédeivel, akik a mesterség mesterfogásait tanulva hoznak létre műveket; a műhely egyúttal üzlethelyiség is, ahol a kész műveket (*opere*) áruba bocsájtják. Olyan hely tehát, amely egyesíti a tanulást, az alkotást és az eladást, vagy a színház esetében a befogadást.

³⁶¹ Nicolò Barbieri: *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de'comici*, Ginammi, Venezia, 1634. Modern kiadás: Milano, Il Polifilio, 1971, szerk. F. Taviani, 109.

³⁶² Lásd előző fejezet.

³⁶³ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 494.

³⁶⁴ Uo, 494.

A színész tudása egyesíti e mesterségek szakértelmét, és ezzel a komplex tudással a színész a társadalom számára hasznos tevékenységet folytat. A haszon a gyógyítás, a szép és bölcs beszéd, az önfeláldozás és a tanítás egységéből fakad: színház nélkül az élet igen színtelen, nyomorúságos, embertelen és kóros volna. Andreini számára a komédiaírást az emberi létezés szolgálatában áll. A színészet olyan mesterség, amely nélkül a megismerés lehetetlen volna, amely nélkül az emberi és a természeti világ dolgai láthatatlanok vagy némák maradnának, és amely hiányában az emberi élet gonddal és nyomorúsággal volna tele. A komédia pedig, amelyen keresztül ez a mesterség hatni tud, olyan örömforrás, amely egyúttal megmutatja a gond forrását is, és ily módon képes orvosolni a gondokat.

VII. A színház haszna

Walter Benjamin *Az alkotó mint termelő* című írásában néhány, témánk szempontjából is érdekes gondolatot vetett fel. A első abból a jól ismert tényből indul ki, hogy Platón kitiltotta a költőket ideális államából. A görög filozófus – jegyzi meg Benjamin – „a közösség érdekében” tette ezt. „A költészetet, a költészet hatalmát tehát nagyon is magasra értékelte, de a már – jól értjük – *kialakult* közösségre károsnak és feleslegesnek tartotta”.³⁶⁵ A tiltás gesztusával Platón egyrészt elismerte a költészet hatalmát, másrészt – hívja fel rá az olvasók figyelmét Benjamin – meg akarta óvni a papíron megteremtett, eszményi államrendet ettől az utánpótlásra épülő, a fantáziát és a lélek irracionális képességeit használó, megfoghatatlan hatalommal bíró tevékenységtől.³⁶⁶ A független, szabad költészet veszélye egyrészt abban áll, hogy olyan, különféle módon értelmezhető alkotásokat hoz létre, amelyeket minél kevesebb embernek szabadna megismernie, hiszen a tömegember képtelen helyesen megítélni, érteni, értelmezni a műveket.³⁶⁷ Másrészt ez a veszély abban a hatalomban rejlik, hogy

³⁶⁵ Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*, in *Angelus novus*, im, 759.

³⁶⁶ A benjaminizmus észrevételének ellenére fontos, hogy Platón *Állama* esetében nem beszélhetünk „kialakult” közösségről. A költők, valamint jószok/látnokok elleni támadásról Platón írásaiban vö. E. R. Dodds: *A görögség és az irracionális*, im, különösen a „Platón, az irracionális lélek és az öröklött konglomerátum” című fejezetet, 165-187. Ebből itt most csupán arra a megállapításra utalnék, miszerint Platón filozófiája Dodds szerint „organikusan fejlődik és változik”, saját filozófiai belső törvényeinek, illetve a külső ingereknek a hatására (166 o.). Ez a változás Platón költőkkel, látnokokkal szemben elfoglalt pozíciójára is érvényes, mint ahogy maga az eszményi állam képe is változik a külső körülmények és Platón személyes meggyőződésének konfliktusában.

³⁶⁷ Vö. Platón: *Állam*, 378 a – 378 c. (132-133. o.) Platón a „tömegembereket” képtelennek tartja a racionális ítéletalkotásra. Vö. E. R. Dodds, *A görögség és az irracionális*, im, 171. A reneszánsz neoplatonizmus a költészettel kapcsolatos elképzelését – amely Giovan Battista Andreini filozófiájára és

– a rosszul értelmezett példa erejével – képes megváltoztatni az emberi viselkedést, ezzel együtt a fennálló rendet, és tegyük hozzá, képes új „rendet” létrehozni, hogy aztán alkalomadtán az is felborítsa újra. Az állam rendjének fenntartása érdekében, a morális állapot megőrzése kedvéért Dodds szerint Platón mintha azt gondolná, hogy az a helyes, ha az átlagembert „körültekintően megválasztott bűvigék (*epódai*), azaz épületes mítoszok és feszes erkölcsi jelszavak diétájára fogjuk [...]”³⁶⁸

A párhuzam kézenfekvő. A Seicento hivatásos színházát ért támadások és tiltások hasonló logikát követtek. Az egyházi emberek egyrészt fel- és elismerték a színházi kifejezés hatalmát, másrészt a *kialakult* közösséget – vagy inkább a fennálló államrendet és az alapját képező morális elveket – kívánták megóvni a változástól. Az egyház képviselői nem magát a színházat akarták kitiltani a keresztény államból, hiszen akkor a hercegi udvarok, akadémiák gyakorlatát is támadták volna, nem használták volna fel a teatralitás erejét saját egyházi ceremóniáik látványossá tételéhez, és nem vezették volna be a színjátszás gyakorlatát az egyházi kollégiumok oktatási programjába. Maga a színház mint kommunikációs forma, az előadókészség, a színjátszás mint technika nem volt *alapvetően* káros a fennálló rend számára. Pusztán az a színház jelentett veszélyt, amely felboríthatta a szigorú szabályokra épülő államrendet, már azzal is, hogy alapvető társadalmi normákat felrúgva a vándorlásra építette létét, nőket szerepeltetett a színpadon, és a színházi előadásokat kiragadta az ünnepek idejéből és teréből. A normák felrúgása azonban leginkább abban jelentkezett, hogy olyan emberekről szólt ez a színház, akiktől – mint a vándoroktól, zsidóktól, cigányoktól, nőktől – a keresztény közösség alapvető jogokat tagadott meg. Azt a színházat tiltották, amely a kulturális másságot mutatta meg, és ismeretlen szokásokat, magatartásformákat, életmódokat vitt színpadra, hogy az élet változékonyságát deklarálja. Ez pedig beláthatatlan – mert ellenőrizhetetlen – következményekkel járhatott.

A színjáték hasznos eszköz volt az egyház számára a hatalom és az egyház által szorgalmazott erkölcsi normák fenntartásában és megőrzésében. Minderről a korábban többször idézett Carlo Borromeo egyik közvetlen munkatársának, Silvio Antonianónak 1582-ben kiadott *Dell'educazione cristiana de'figlioli* című traktátusa tanúskodik.

színházméletére is hatott – a dolgozat Írásképp című fejezetében tárgyalom. Ezzel kapcsolatban vö. Edgar Wind: *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano: Adelphi, 1986 (első olasz nyelvű kiadás 1971), 21-23.

³⁶⁸ E. R. Dodds, *A görögség és az irracionalitás*, im, 171.

„Hasznos [...] és a felüdülés (rekreáció) örömteli módja az – főként az ifjú diákok számára –, amit sok egyházi ember használ, vagyis az, hogy a fiatalok néhány emberi cselekvést imitálnak és bemutatnak (*rappresentano*), úgy, mintha ők maguk volnának azok az emberek, akik máskor valóban voltak; vagy feltételezik, hogy azokat a tetteket ők maguk viszik végbe; és kétségkívül ez a komédia [ti. játszás] egyik módja, de komolyabb és gyümölcsözőbb témákhoz (anyaghoz) igazítva, mint amilyen a szentek élete és más hasonló, amelyek példával és tanítással szolgálhatnak az igaz erényről; ezért a tisztátalan nevetségest (*ridiculi*), még ha rejtve is van, teljes egészében száműzni kell belőlük, és csak némi kellemes és tisztességes szellemesség (*salì*) kaphat bennük helyet. És én azt gondolnám, hogy jó lenne, ha a bemutatásra szánt cselekmény teljes egészében férfiakról szólna, és nem lenne benne egyetlen nő [ti. női szerep] sem, legfőljebb néhány idős matróna, aki példás szentségről tesz tanúbizonyságot; és annak, aki efféle előadásokat rendez (*ordina*), nagyon ügyelnie kell arra, hogy ne legyenek benne szerelmes narrációk, és más olyan dolgok, amelyek meggyengíthetnék (*effeminar*) a fiatalok szellemét (lelkét);³⁶⁹ és azt gondolnám, hogy a többiben nem szükséges a komédia törvényeihez igazodni, sem a felvonások számát illetően, sem más efféle szabályokban, mivel ez nem más, mint játék, amelynek célja az, hogy a fiatalokat a szellem egynemű gyümölcsével pihentesse. Ezt [ti. a bemutatott darabot] azonban – akár népnyelven, akár latinul adják elő – bölcsen kell megkomponálni, és olyan eleganciával, hogy még ebben a részében is gyümölcsöző lehessen, hiszen még az a haszon is származik belőle, hogy gyakoroltatni lehet általa az emlékezetet (memóriát), a kiejtést, és a cselekvést, és a fiatalok megtanulnak könnyeden és gyorsan érvelni mások jelenlétében, és így érett személy alakját öltik, és más hasonló jó következmények/hatások származnak belőle. Ügyelni kell azonban arra, hogy az ilyen felüdülés ne vonja el a fiatalok figyelmét fő tanulmányaiktól, és hogy ne vesztэгessenek rá túl sok időt. És amikor aztán sor kerül az előadásra, [...] jobb, ha ezeket a dolgokat visszavonultan, saját tanuló társaik között mutatják be, nevelőik jelenlétében, és jó családapák, valamint néhány előkelő és tanult személy jelenlétében, de teljesen tartsák távol a nőket”;³⁷⁰

³⁶⁹ Az *animo*/*anima* szavak a korabeli nyelvben jelentésüket tekintve többé-kevésbé következetesen elkülönülnek. A hímnemű alak (*animo*) jelentése 'szellem', 'értelem', vagyis elsősorban mentális, racionális képességre utal, míg a nőnemű alak (*anima*) jelentése 'lélek'. Ebben az írásban az *anima* racionalisról van szó.

³⁷⁰ Idézi G. B. Castiglione: *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Lancellotti, 1759, 124-25. A fentiekhez hasonló gondolatokat fejt ki Platón azzal kapcsolatban, hogy mit utánozhatnak az örök. Az utánzás ugyanis azt eredményezi, hogy az utánzó olyanná válik, mint az utánzott minta: azonosul az alakkal. Vö. *Állam*, 395 d – 396 e.

Antoniano traktátusában a színjátszás olyan játék, amely a fiatalok pihenését szolgálja, de egyúttal szellemi felüdülés is, amelynek számos konkrét haszna van. Egyrészt ezen a játékon keresztül az ifjú keresztény megtanulja, mi az erény, hiszen szentek életének példáival szembesülhet, vagy mint színjászó, különféle erényes tetteket hajthat végre. Imitál, vagyis azt teszi, ami Arisztotelész szerint is a dráma, a költészet, a zene és a színjátszás alapja, és ami Platón *Államában* csak igen szigorú határok között művelhető.³⁷¹ Az ifjú színjászó ezen a módon gyakorolja memóriáját, a kiejtést, megtanul viselkedni (tettetni), érvelni, megtanulja, hogyan válhat a társadalmi érintkezések szempontjából érett személylé. A színjátszás ekként olyan pihentető játék, amellyel az alapvető retorikai ismereteket, a hatékony kommunikációt és azokat az erkölcsi normákat lehet elsajátítani, amelyek a keresztényi élet alapját képezik. Ez a színjáték azonban nem használ nevelés vagy komikus elemeket, nem jelennek meg benne a nők, nincs szó bennük a szerelemről, és más efféle profán dolgokról. Az előadások pedig zárt körben, csak férfiak és ifjak jelenlétében zajlanak. Maga a technika ugyanaz vagy hasonló, de az előadott témák és az előadást felépítő elemek már különböznek. Olyan színház ez, amely a mindennapos szerepjátékokra készíti fel az ifjakat, és egyúttal szűk határok közé szorítja a cselekvéseket, viselkedésmódokat, témákat, szerepeket: csak azokat alkalmazza, amelyek a fennálló rend – a kialakult közösség – szempontjából meghatározóak és üdvösek.

A keresztény államrend csak az egyik társadalmi nem létét ismeri el, és saját színházában minden olyan témát letilt, amelynek bármiféle köze van a nőkhöz.³⁷² Pusztán a matrónák jelenhetnek meg a színpadi cselekményekben. Azok a nők tehát, akik életkoruk folytán már veszélytelenek a férfiúi fantáziára, és akik nemükről és testüktől függetlenül a szentséget, az erkölcsi szilárdságot és spiritualitást testesítik meg, és ily módon megérinthetetlen, tökéletes „ideákként” válhatnak a keresztény világ részévé.³⁷³ A nők száműzése e színházi gyakorlatból egyrészt magyarázatot ad a színésznőket ért heves támadásokra, másrészt nyilvánvalóvá teszi, hogy a színház használata a patriarchális társadalom hierarchiáját erősíti meg a fiatal keresztényekben,

³⁷¹ „Az eposzköltés, a tragédia alkotása, valamint a komédia- meg a dithüramboszköltő tevékenysége és az aulosz- és kitharaművészet legnagyobb része egészében véve *tulajdonképpen* utánzás”. Arisztotelész: *Poétika*, Ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Budapest, PannonKlett, 1997. Vö. Platón, *Állam*, 395 d – 396 e.

³⁷² Az 'effeminar' ige negatív értelmű használata is ezt a mentalitást tükrözi. E szó alapjelentése 'nőiesé válni', vagyis nőkre jellemző minőséggel rendelkezni.

³⁷³ A női „szerepek” utánzását Platón is ellenzi. Vö. *Állam*, 395 e.

akik a maguk idejében jó és erősező családapákként, tanult személyekként tudják irányítani a fennálló közösséget.

Ám nemcsak a női szerepeket tiltja le ez a pihentető és hasznos játék, hanem minden olyan szerepet, cselekvést, helyzetet, viselkedésmódot is, amely távol áll a szentek életétől. A nevetséges elemek tiltása egyúttal azokat az emberi gyarlóságból, hibákból és tévedésekből fakadó tetteket is eltörli e színházi gyakorlatból, amelyeket a „helytelen” életet élő (vagy egyszerűen csak élő) emberek elkövetnek. A mindennapi, profán világban előforduló viselkedésmódok és tévedésekkel teli cselekedetek nem szerepelnek az engedélyezett témák között, így a fiatalok azt az ideális és idealizált életformát tanulják meg, amely tévedhetetlen, és amely szent emberek mindig helyes döntéseit imitálja. Az ideális életmód imitálásával bölcs és érett személy alakját ölthetik, olyan képet alkothatnak magukról, amely mint kép (ön-arckép), megfelel a keresztényi elveknek. Másként fogalmazva, ez a színházi gyakorlat elsősorban a disszimulálásra és szimulálásra tanítja az ifjakat, nem pedig a valóság kínálta konkrét élethelyzetek megoldására.

Ennek az ideális életformának valószínűleg igen kevés köze volt ahhoz a valósághoz, amelyben az ifjú keresztény iskolái végeztével találta magát, ahol nők, szerelmek, nevetséges, szereptévesztő vagy szereptávolító fiatalok és öregek, idegen kultúrák képviselői éltek, és ahol ezernyi furcsa, váratlan és szokatlan helyzet adódott. Ez a színház a politikai és társadalmi rend színháza, a „körültekintően megválasztott bűvigék (szentéletű emberek példái) és feszes erkölcsi jelszavak” tárháza volt, ahol az egyetlen üdvös életformát sajátíthatták el a tanulók. Nem feltárni akarták a világban előforduló lehetséges eseteket, életmódokat, hanem a szabályoknak megfelelő, „egyetlen” és idealizált életmód mögé kívántak elrejtetni minden mást, mintha nem is létezett volna a világ a maga furcsa és csábító, állhatatlan és megmagyarázhatatlan történéseivel.

A színészek színháza ezzel szemben a valóságot kívánta *feltárni* sokszínűségével, változékonyságával, hibáival és tévedéseivel együtt. Andreini komédia-definíciói szinte kivétel nélkül ezt a szándékot támasztják alá. A társulatok előadásai az emberek világának, életének ellentmondásait is igyekeztek megmutatni, mégpedig úgy, hogy egymással ellentétes viselkedéseket és döntéseket állították szembe egymással, így pedig a néző szembesülhetett saját valóságával, döntéseivel, helyzetével, hibáival. „Mert aki jelen van, és hallja, jobban felismeri mások személyében saját hibáit, és így próbál megszabadulni a hasonló tévedésektől és

hibáktól. [...] Valamint: ha vannak is a komédiában (mondjuk így) gonosz nyelvek, és rossz, bűnös dolgok, még több erényes dolog és jó tanítás található bennük, amelyek a rosszakkal ellentétbe állítva azt eredményezik, hogy [ti. a nézők] jobban felismerik a jót és a rosszat, és – szilárd meggyőződéssel, elhatározással – eszükbe vésik, hogy az előbbi kövessék, az utóbbit kerüljék”.³⁷⁴ A színészek színháza nem akart eltitkolni, leplezni és letiltani semmit, ami az emberi életvilágban előfordulhatott, hanem épp ellenkezőleg, az volt a célja, hogy megmutassa azt, ami van, úgy ahogy van, vagy ahogy lehetséges, hogy az ellentétek erejével gondolkodásra, tudatos és megfontolt mérlegelésre, állásfoglalásra és saját életüket érintő döntésekre bírják nézőiket.

³⁷⁴ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo*, im., 478.

I. A középpontban álló ember

Giovan Battista Andreini elméleti jellegű írásai elsősorban a védekezés feladatát látták el. A bevezetőben említett „esztétikai öntudat” töredékek formájában fogalmazódott meg a keresztény morál meglétének bizonygatása, az egyházatyák által elismert autoritások pontos vagy pontatlan idézése mögött. Andreini sajátos esztétikája nem támaszkodhatott teljes egészében az antik tekintélyek gondolataira sem, hiszen a Fedeli társulat a kor különböző kulturális közegeiből származó kommunikációs eszközök használatával, új formák megteremtésével kísérletezett. Andreini drámaszövegei e kísérletről tanúskodnak, és egyúttal színre viszik a társulat munkáját irányító teoretikus alapot is. Andreini a komédiákra bízta az elmélet-töredékek egységes képpé alakítását, így annak nyomai elsősorban a drámaszövegek vizsgálatán keresztül mutatkozhatnak meg. A komédiákból tudhatjuk meg, hogy miben áll a gondok és örömök megmutatása a színpadon, hogy milyen hatást vált ki a színház iskolájában látható lecke, miként gyógyít a komédia, és milyen kapcsolat van az élet és a színház mestersége vagy művészete között.

A komédiák azonban nem pusztán a színház elméletét alakítják képekké, hanem azokat az elképzeléseket, azt a filozófiát is, amely az alkotás alapját képezi. A valóság és a fikció viszonyán keresztül tárul föl a Világról alkotott kép, amely a komédiajátszás és -írás értelmét is adja. Giovan Battista Andreini és a Fedeli társulat életfilozófiájának középpontjában az ember alakja tűnik föl. Azé az emberé, aki bármely kulturális közegben élve mintaként szolgálhat a komédiák cselekményeihez, akinek hibái és helyes döntései ellentmondásos lényről tanúskodnak, és akinek tetteit más emberek tetteivel ellentétbe állítva a nézők felismerhetik és kijavíthatják önnön hibáikat. A néző-emberek nevelésének lényege épp az öntudat megteremtésében áll Andreininél.³⁷⁵ A fiktív örömök és gondok képe a valós örömkön és gondokon való gondolkodás lehetőségével ajándékozzák meg a nézőket, akik megtanulhatják, hogy életük során szabadon hozhatnak döntéseket, és szabadon foglalhatnak állást saját tetteikkel kapcsolatban. Ez a szabadság azonban – éppúgy, mint a komédiák szereplői esetében – teher is egyúttal, hiszen a szabad döntés felelősséggel jár.

³⁷⁵ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo*, im., 478.

Ellentmondás, ellentét, a néző tudatossá tétele, gondolkodása, állásfoglalása – mintha Brecht színházának visszhangjai volnának e szavak.³⁷⁶ Mi köze lehet Brecht színházelméletének és gyakorlatának Giovan Battista Andreinihez? Mi lehet a közös kettejük színházában? Ezekre a kérdésre Walter Benjamin korábban idézett, *Az alkotó mint termelő* című munkája adja meg az egyik lehetséges választ, ahol többek között szó esik Brecht színházáról és az epikus drámáról is. Noha Benjamin szövege egészen más történeti kontextusban vizsgálja az alkotás, a fennálló társadalmi rend, a politikai elvek és a művészi tendenciák közötti viszonyt,³⁷⁷ olyan kérdéseket vet fel, amelyek a Seicento színházát is érintik. Benjamin a húszadik századról írva természetesen számos olyan fogalmat használ, amely távol áll a Seicento színházától – úgymint termelés, apparátus, fogyasztók, film, rádió, fotográfia –, de ezek mögött olyan irányt vagy tendenciát tár fel, amely tetten érhető a több mint háromszáz évvel korábban élt színész munkájában is.

Brecht színházmodellje Benjamin szerint többek között annak az igénynek a példája, hogy a művészet – legyen az irodalom vagy színház – olyan műveket termeljen, amelyek képesek bevonni a fogyasztókat a termelésbe, és közreműködőkké teszik őket. Másként fogalmazva: arról az „igénnyről” van szó, hogy a művek valamilyen formában kapcsolódjanak azokhoz az emberekhez, akik az adott társadalmi közegben élnek, hogy érdekeltté tegyék, megszólítsák, állásfoglalásra bírják őket. Brecht ezért a korabeli színházzal szemben – a magasabb műveltség és szórakoztatás színházával ellentétben, amely „az új közlési eszközökkel” „reménytelen konkurenciaharcot” folytatott – úgy kívánt esélyt adni saját színházának, hogy kölcsönhatásba lépett az új közlési eszközökkel.³⁷⁸ „A kölcsönhatás jegyében hátrált vissza Brecht a színház legősibb elemeihez”, állítja Benjamin.³⁷⁹ Visszatért az egyszerű színpadhoz, az egyszerű cselekményhez, hogy ezzel megváltoztassa a színházi esemény elemeinek és résztvevőinek (színpad és közönség, szöveg és előadás, rendező és színész) „funkcionális kapcsolatát”.³⁸⁰ Brecht többek között a montázs technikáját alkalmazta, amely a megszakítás elvére épült. És épp itt, a megszakítás elvének tárgyalásakor vet fel Benjamin egy igen figyelemreméltó gondolatot. A megszakítás „a

³⁷⁶ Vö. Claudio Meldoiesi – Laura Olivi: *A rendező Brecht*, ford. Horváth Györgyi és Demcsák Katalin, Budapest, Kijarat, 2003, (Elméleti kérdés című fejezet), 123-136, valamint Bertold Brecht: *Pótlások a Kis organonhoz*, in Uő, *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 441-445.

³⁷⁷ A tendenciák kérdéséről vö. Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*, in, jegyzet, 1044..

³⁷⁸ Uo, 774-775.

³⁷⁹ Uo, 775.

³⁸⁰ Vö. erről C. Meldoiesi – L. Olivi: *A rendező Brecht*, in, 123.

közönség illúziójának ellenében hat. Az illúzió ugyanis használhatatlan egy olyan színházban, amelynek az a célja, hogy a *valóság elemeit valaminő elrendezési kísérletben használja fel*”.³⁸¹

Mint láttuk, Andreini színháza is a valóság elemeinek, az emberi életből elcsúszott eseteknek, viselkedésmódoknak kívánt teret adni. Ő is a valóságból merített elemekkel kísérletezett, azzal a céllal, hogy állásfoglalásra bírja a nézőt, és hogy feltárja előtte saját helyzetét – Benjamin, illetve Brecht szavaival élve: állapotát – vagy a korábban meghozott döntéseit. Mindehhez ő is kora régi-új „közlési eszközeit”, az allegóriákat, az ikonológiákat használta föl, és igyekezett a színház és a dráma részévé tenni minden olyan, képzőművészetben és költészetben használt technikát, amelynek legfőbb jellemzője a kép és a szó egyesítése volt. Andreini a különféle technikák egyesítésével, a lineáris történetmesélés rendjének megszakításával képes volt megfosztani a színpadi műveket a valóság illúziójától.

Az alapvető cél megegyezett tehát, noha a társadalmi kontextus, valamint a technikai/gyakorlati megvalósítás eszközei, lehetőségei és menete különbözött. A feltételezett közös célt szem előtt tartva – és egyúttal eltekintve a két színházi kultúra közötti különbségtől – érdemes tovább olvasni Benjaminget: „Az epikus dráma írója a drámai Gesamtkunstwerkkel a laboratóriumi drámát állítja szembe. A maga módján a színház régi nagy esélyét újítja fel: azt, hogy a *meglévőt* tudja megjeleníteni. A kísérlet középpontjában az *ember* áll. A mai ember; tehát a redukált ember, a hideg külvilágban magányosan didergő”.³⁸² Ennek az embernek a megismerése, vizsgálata, elemzése nyomán alakította ki Brecht azt a dráma- és színházformát, amellyel a nézőt elidegeníthette, vagyis eltávolíthatta, és a távolságnak köszönhetően reflektálttá, látóvá tehetette önnön életének állapotait illetően.³⁸³ Ez a forma „a *magatartás* legkisebb elemeiből építi fel, amit az arisztotelészi dramaturgia »cselekvés«-nek nevez. Eszközei tehát jóval szerényebbek, mint a hagyományos színházé; s céljai is azok” – írja Benjamin. Brecht színháza nem akart megindítani, érzelmeket kiváltani, hanem gondolatokat akart ébresztetni a nézőkben. Olyan gondolatokat, amelyek a távolságtartó szemléletből fakadnak.³⁸⁴ „S jegyezzük meg mellékesen, hogy a gondolkodást jobban

³⁸¹ Uo, 776. Kiemelés tőlem.

³⁸² Uo, 776-777. Kiemelés tőlem.

³⁸³ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Brecht ki akarta mozdítani az embereket abból az önmaguk számára teremtett biztonságos világból, amely túlonúl ismert, reflektálatlan, átgondolatlan tettekből, viselkedési formákból, szokásokból, stb. épül fel. Azt a világot forgatta fel tehát, amely otthonos terep a gondokkal, gondolatokkal és a változással nem számoló ember számára.

nem is lehet kezdeni, mint *nevetéssel*. A rekeszizom megtornáztatása majd mindig jobb gondolatokra serkent, mint a lelki megrendítés”.³⁸⁵

Andreini színházi/drámái kísérleteinek középpontjában szintén az embert találjuk, saját korának embereit, akiknek világa nyilvánvalóan más volt, mint Brecht embereié. Ám maga a tény, hogy az olasz színész színházában is a korabeli ember állt a középpontban, és hogy kinyilvánított célja Brechthez hasonlóan az volt, hogy a nézőt gondolkodásra bírja, egymáshoz közelíti a két alkotót.³⁸⁶ Nyilvánvaló, hogy a forma, a megjelenített élettörténetek, a felhasznált és felhasználható eszközök szempontjából nagy a távolság kettejük színháza között, ám ez is az alapvető és a legfontosabbnak vélt kiindulópontból adódik. Mindkettejüket a *korabeli* jelen érdekelte, az akkori emberek megszólítása és életük feltárása volt a cél. Az a színház pedig, amely a meglévőt kívánja megjeleníteni, az adott világban élő emberi szokásokat, tetteket és tétovázásokat, döntéseket és halogatásokat, az élő ember életét és világát kívánja nyilvánosan feltárni, olyan formákat keres, amelyek alkalmasak e cél megvalósítására. S mindezt úgy teszi, hogy valódi, élő, „funkcionális kapcsolat” jöjjön létre az előadás résztvevői, illetve elemei – Andreini esetében színpad és közönség, szöveg és előadás, színész és színész – között.

A két alkotó kora, a korra jellemző kulturális, politikai és morális közeg, valamint az akkor használt kommunikációs formák vagy eszközök, és maguk az emberek is különböztek egymástól, így a forma vagy inkább a megformálás módja sem lehetett azonos. Sőt, a megformálás módja darabról-darabra, előadásról-előadásra is változott. „Mivel a komédia az emberek életének és szokásainak imitációja, ahogy az élet és a szokások változnak, úgy kellene megváltoznia az írás módjának és anyagának, noha a forma (ti. a műfaj) ugyanaz marad” – írja Andreini.³⁸⁷ A mindig változó életből fakadóan tehát meg kell változnia az előadásírás módjának is. De nemcsak a megformáltság módja változik, hanem a színház anyaga, az ember és élete is. Brecht

³⁸⁴ Vö. Friedrich Nietzsche: *A vídám tudomány*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap Kiadó, 1997, 104.

³⁸⁵ Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*, im, 777; B. Brecht: *Pótlások a Kis organonhoz*, im, 446. Andreini nevetéssel kapcsolatos elméletéről a következő fejezetben, a Valaki/valami gondolkodik bennünk című alfejezetben lesz szó.

³⁸⁶ Természetesen számos kérdés felmerül Brecht és Andreini egymás mellé helyezése kapcsán. Ezek elsősorban formai, technikai, dramaturgiai problémákat érintenek.

³⁸⁷ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 478. Valószínű, hogy ezt a gondolatot Andreini a reneszánsz komédiáirás egyik jeles képviselőjének, Bernardino Pino da Caglinak *Intorno al componimento de la comedia* (Perugia, 1578) című traktátusából parafrázálta. (In Bernard Weinberg (szerk.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, IV. kötet, Bari, Laterza, 1974, 633-634.) Pino da Cagli írása feltehetőleg több szempontból is modellként, vagy még inkább tankönyvként szolgált a komédiások sajátos, egyéni alkotófolyamatában.

sem írta volna másként: tudjuk, hogy saját drámáinak – e megírt, rögzített műveknek – azt a sorsot szánta, hogy minden egyes rendező *saját* előadásához (saját színpadi írásához) készíttessen fordításokat, hogy az írás abban a világban is megszólalhasson, amely újra érdeklődik a benne foglalt ember/világ iránt.³⁸⁸ Hiszen – ahogy Rainer Maria Rilke állítja – „a dráma akkor kel életre, ha emberek (valamint színek és fények) érdeklődnek iránta: érdeklődés híján a dráma haszontalan marad”.³⁸⁹

Giovan Battista Andreini és színésztársai érdeklődésének középpontjában tehát az ember állt. Az az ember, aki a Világ Nagy Színházában szerepet játszik, szerepet téveszt, utazik, határokat szel át, találkozik, téved, hibázik, aki a Seicento mind kulturális, mind gazdasági, politikai és társadalmi szempontból is összetett, ellentmondásos, ellentétekre épülő világának lakója. De milyenek ezek az emberek? Pontosabban, kik és milyenek azok a *persona scenicák*, színpadi személyek, vagy komikus hősök, akik megjelennek Andreini darabjaiban? Van-e jellemük? És ha van, milyen módon tárulhat fel a komédiákban? Ez utóbbi kérdésre Andreini komédia-definíciói adják meg a választ: a komédia „az emberek *életének és szokásainak* az imitációja”;³⁹⁰ vagy „az emberi *cselekvések* tükré, az *erény* könyve, a *véletlenek* színháza, amely mint átlátszó kristály, megmutatja *tetteinket*, mint bölcs és tudós kötet, megtanítja, *hogyan orvosoljuk* a balszerencsét, mint különbözőséggel, mássággal teli színpad, felfedi előttünk az emberi *eseményeket*”.³⁹¹

Andreini színpadon megmutatott emberei tevékeny, cselekvő emberek. Olyanok, akik – nevezzük bár őket típusoknak, jellemeknek, színpadi személyeknek vagy komikus hősöknek – cselekvéseiken keresztül, tetteikben, a váratlan helyzetekben hozott döntéseikben, reakcióikban, viselkedésmódjukban mutatkoznak meg. Célravezetőbb tehát, ha másként fogalmazzuk meg a kérdéseket: milyen az Andreini darabjaiban megjelenő színpadi személyek élete? Milyenek a szokásaik, a tetteik, a döntéseik? Hogyan oldják meg a váratlan helyzeteket, és hogyan orvosolják a balszerencsét? Miként reagálnak környezetükre, az adott társadalmi és erkölcsi normákra? Milyen módon és formában jelennek meg az emberi élet eseményei a Fedeli társulat színpadán? *És valójában mit és hogyan fed fel a nézők előtt ez a fikción keresztül megjelenő élet?*

³⁸⁸ C. Meldolesi – L. Olivi: *A rendező Brecht*, im, 198-199.

³⁸⁹ Rainer Maria Rilke: *Prossimamente e ieri*, in Uő: *Scritti sul teatro*, szerk. Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, 61.

³⁹⁰ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 478. Kiemelések tőlem.

³⁹¹ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 490. Kiemelések tőlem.

Andreini színpadi figuráinak vizsgálata nem pusztán egyetlen társulat komikus alapanyagairól tanúskodhat, hanem az adott kor embereiről is. Hiszen ha valamely színház, illetve színházi alkotó érdeklődésének középpontjában valóban az ember – az adott korban élő ember – áll, akkor a legalapvetőbb antropológiai kérdést fogalmazza meg. Azt, hogy mi az ember maga, és az, aki ő, miként ismerhető meg tevékenysége, habitusa, szokásai, magatartása, döntései alapján saját életvilágában és környezetében. Andreini színházi műhelyében, ahol az akkori jelen embereinek élete és szokásai álltak a figyelem középpontjában, a formai kérdések – az ember életének színpadi megformálhatóságára vonatkozó problémák – csak második lépésként, következményként merülhettek fel: az adott valóságban megfigyelt ember megismeréséből következően. A megformáltság és a felhasználható anyag a modellként – vagy az antropológiai vizsgálat terepül – szolgáló valós életvilágokból adódik, írta Andreini a fenti idézetben. Ha más a megfigyelt emberi élet, mások a szokások, akkor csak más, és másként megformálva kerülhet a színpadra, úgy, hogy a színpadon megteremtett élet/világ interakcióba léphessen a szemlélő emberekkel.

A színházi alkotás – mind formájában, mind anyagát tekintve – éppúgy képlékeny, mint maga az ember és az élete. Andreini emblémáját felidézve: az emberi élet a „színház fáját” éltető gyökér, vagy a mag, amelyből kihajt. És mivel ez a mag vagy gyökér – ami a világ és a cselekvő ember – szakadatlanul változik, csak változó formában, nyelven, eszközökkel lehet szólni róla. De akkor mihez kezdetünk az „állandó típusok” fogalmával, ezzel a túlon túl ismert, a *commedia dell’arte* néven nevezett színházi jelenség egész történetére vonatkozó fogalommal? Hogyan oldható fel az állandó típusok és az élet változékonyságát hangsúlyozó meghatározás közötti ellentmondás?

Noha korábban – a dolgozat színháztörténeti összefoglalást nyújtó fejezetében – volt már szó a színpadi figurák állandó típusá válásának lassú folyamatáról és okairól, a *commedia dell’arte* névhez szinte automatikusan tapadó fogalmak pontos magyarázatot igényelnek. Mivel Andreini darabjai is a *commedia dell’arte* körébe tartoznak, kikerülhetetlen az a kérdés, hogy vajon állandó típusok, komikus jellemek vagy hősök voltak-e a komédiáiban megjelenő emberalakok.

II. Típusok, nevek, emberek

Allardyce Nicoll *The World of Harlequin* című könyvében, miután megvizsgálta, hogy Pantalone – és vele együtt Graziano és Isabella – figurája miként jelenik meg különböző vázlatokban, arra a következtetésre jutott, hogy noha ez a figura a különféle szituációkban alapvetően ugyanaz a személyiség (*personalità*) marad, mégis mindig kicsit másnak mutatkozik. „Az az ember benyomása, hogy olyan individuumból van szó, aki különféle aspektusokból fedi fel magát a társaival való különböző kapcsolatokon és azokon a szituációkon keresztül, amelyekben találja magát. Itt tehát nem egyszerűen állandó figurákról (*personaggi*) van szó, akik mindig ugyanolyan érzelmeket fejeznek ki, és különféle cselekményekben (*intrecci*) ugyanazt a szerepet játsszák, mint ahogy az a melodrámban szokás; itt sokkal inkább úgynevezett akkumulatív személyiségek drámai bemutatásáról van szó.”³⁹² Az olasz színészek eljárás módja, állítja Nicoll, hasonlított arra, ahogyan Shakespeare több darabjában, más-más módon szerepeltette Falstaffot. A különbség pusztán az, hogy Shakespeare ezt a módszert csak egyetlen figura esetében alkalmazta, míg az olasz színpadon ugyanez állandó gyakorlatot jelentett. „Hiba volna tehát, ha ennek a színháznak a figuráit egyszerűen „típusoknak” neveznénk. *Bizonyos értelemben* típusok, ez igaz; de az, hogy különböző szituációkban találjuk őket, azt az illúziót kelti, hogy élő emberek (*esseri viventi*) állnak előttünk. Ha csak egyszerűen szerepkörök (repertórium-szerepek) lettek volna, nem gyakoroltak volna akkora vonzerőt a közönségre, és nem maradtak volna fenn mindmáig. [...]; ha ezt a figurát [ti. Isabellát] komédiáról komédiára haladva figyeljük, élettel teli személyiségének mindig új – olykor meglepő – aspektusait fedezzük fel.”³⁹³

Nicollnak igaza van: ezek a „figurák” lényüknek, személyiségüknek mindig más oldalát fedik fel, amennyiben azonos személyeknek tekintjük őket. Valójában azonban úgy tűnik, mintha nem is egyetlen figura, személy vagy alak különböző színpadi ábrázolásaival állnánk szemben, hanem más és más emberek megjelenítésével, akik *véletlenül* ugyanazt a nevet viselik. Bármennyire is éles szemre vallanak Nicoll megfigyelései az állandó típusokat illetően, a fenti sorokban mégis van néhány pont, amely kétséget ébreszt. Az egyik épp a nevek kérdése. Nicoll elsősorban Flaminio Scala vázolatait vizsgálta, és valóban, az *Il teatro delle Favole rappresentative* majd minden komédiavázlatában ugyanazokat a neveket olvashatjuk. Pantalone, Graziano, Isabella, Flavio, Arlecchino, Orazio, Franceschina, Capitano Spavento nevei tűnnek fel

³⁹² A. Nicoll, *Il mondo di Arlecchino*, im, 33-34.

³⁹³ Uo, 34.

a leggyakrabban a szereplők listáján, noha a komédiákban – ahogy Nicoll is rámutat – más-más szerepet játszanak, más-más társadalmi helyzetet foglalnak el, és darabról darabra változik a figurák közötti kapcsolatrendszer is.³⁹⁴

Giovan Battista Andreini darabjai esetében azonban – néhány kivételtől eltekintve –nem jelennek meg ezek a jól ismert, „állandó” nevek. Arlecchino neve egyetlenegyszer sem tűnik föl a darabokban, noha a figura megalkotója, Tristano Martinelli a Fedeli társulat tagja volt,³⁹⁵ így joggal várhatnánk, hogy művészneve szerepeljen a szereplők listáin. Ahogy Siro Ferrone elemzéséből kiderül, Andreini más nevek mögé rejtette el Martinelli Arlecchinóját, holott ugyanakkor megőrizte színésztársa sajátos nyelvhasználatát, az implicit szerzői utasításokban pontosan rögzítette a rá jellemző – gesztusokban és mozgásokban megmutatkozó – viselkedést, vagyis nagyrészt érintetlenül hagyta azt a kulturális és technikai vagyont, amely olyannyira elkápráztatta a korabeli nézőket. Hiába keressük tehát Arlecchinót a darabokban: Venturino és Nottola nevei rejtik el e kedvelt „állandó típus” alakját.³⁹⁶

Az egyes színészek alakította figurák más név mögé való elrejtésének, vagy más névvel való megnevezésének számos oka lehet Andreini darabjaiban. A saját neve alatt publikált komédiákban a szerző talán féltékenységből, talán önmaga dramaturgiai érdemeinek emelése miatt hallgatta el társai művésznevét. Az is lehet, hogy egyszerűen „megrabolta” a többi színészt, hogy az általuk létrehozott dramaturgiai anyagot kisajátítsa. Ám az is lehet, hogy ezzel a már kialakult technikát, a szövegek szabad kereskedelmére épülő felhasználói dramaturgia eljárásmodját követette és alakította hagyománnyá, mint ahogy azt is gondolhatjuk, hogy nem a figurák neveit –

³⁹⁴ Ez csak a komédiák esetében igaz. A tragédiák, *opera regiók*, tragikomédiák, erdei komédiák vagy játékok (*commedie boscareccie*) szereplőlistái már más neveket vonultatnak fel Scala könyvében. Ennek több oka is van. Egyrészt az, hogy ezek a műfajok más kulturális és természeti közegbe helyezik a cselekményeket, másrészt a szerző alkalmazkodik a műfajok „hagyományaihoz”, noha a tragédia esetében alig beszélhetünk hagyományokról Itáliában. Vö. Falaminio Scala: *Il teatro delle Favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venice, Pulciani, 1611; modern kiadás: Milano, Il Polifilo, 1976, szerk. Ferruccio Marotti.

³⁹⁵ Tristano Martinelli a Fedeli társulatban nem állandó tagként szerepelt, de több alkalommal játszott a Giovan Battista Andreini vezette társulatban, így 1612-1614 között, majd kisebb megszakításokkal 1618-ban, 1619-ben, és 1620-23-ig. Tristano Martinelli és a Fedeli társulat közös történetéről lásd S. Ferrone: *Attori mercanti corsari*, im, 191-237.

³⁹⁶ Arlecchino a *Leio banditóban* szerepel Venturino néven, míg a *Lo Schiavettóban* Nottola nevét viseli. Siro Ferrone elemzését lásd: *Attori mercanti corsari*, im, 204-211. Itt Ferrone nem pusztán Arlecchino alakját fedi fel az eltérő nevek mögött, hanem elemzi Martinelli színészi eljárásmodját, és azt, ahogy Andreini – a megrendelői igényeknek megfelelően – érintetlenül megőrzi Martinelli kulturális hagyományát, a bohócok/bolondok viselkedésmodját és technikáját. Ugyanitt olvashatunk Andreini „politikájáról” is, amellyel társai dramaturgiai hozzájárulását kezelte, amikor végig leírt komédiákban megőrizte alkotásaikat, és ahogyan saját neve alatt publikálta és felhasználta ezeket. Az ún. felhasználói dramaturgia kérdéséről lásd még Demcsák Katalin: *Tükör-játék. A színház önreflexiója a commedia dell'arte metadrámai elemeiben*, in Demcsák-Kiss: *Színház-szemiotráfia*, im, 202-207.

pontosabban a színészek művésznevét – tartotta fontosnak a szerző, hanem sokkal inkább azokat az emberi alakokat, akik cselekvéseiken – verbális és gesztusbéli tetteiken – keresztül tárulkoznak fel. Ezek az egy-egy színész dramaturgiai munkája során megteremtett színpadi alakok (*persone sceniche*) pedig szinte alig hasonlítanak egymásra. Individuumoknak, élettel teli személyiségeknek, élő embereknek tűnnek.

Valójában nehéz lenne tetten érni a szerzői intenciót a nevek használatában. Egyrészt azért, mert Andreini ebben a tekintetben nem járt el következetesen. Időről időre feltűnik a darabokban egy-egy valódi művésznév, Lidia, Florinda, Flaminio nevei, ám nehezen találunk magyarázatot arra, hogy miért épp ezek a valódi művészek jelennek meg.³⁹⁷ Másrészt azért, mert a komédiákban gyakoriak az egyedi, beszélő nevek, amelyek az adott figura adott cselekményben elfoglalt helyzetét, vagy jellegzetes habitusát, a legfontosabb jellemvonását hangsúlyozzák.

A szerző saját művésznevét is gyakran szerepelteti a darabokban. Vagy azért, hogy saját dramaturgiai és színészi képességeinek kiválóságát deklarálja, vagy azért, mert ez a név is egy a beszélő nevek közül: a legjobb költő neve. A *La turca* című komédiában olvasható névmagyarázat mindkét lehetőséget alátámasztja: „Lelio, római lovag, aki oly ékesszóló volt, hogy Terentius komédiáit – a beszédében megmutatkozó elegancia és könnyedség (báji) miatt – neki tulajdonították”.³⁹⁸ És valóban, Lelio a darabokban gyakran költő, színész vagy olyan szerelmes, aki ékesszólásával tűnik ki a többiek közül.

Andreini darabjaiban a beszélő nevek időnként középponti jelentőségűvé válnak, mintegy független életet élve lehetővé teszik az eseményeket színesítő, nevetést kiváltó nyelvi játékok (etimológiák) bevezetését. A *Le due comedie in comedia* című komédia nyitó jelenetében például a játékos névmagyarázatok uralják a szereplők közötti párbeszédet. A nevekkal való játékot Calandra figurája irányítja, sajátos módon magyarázva mind saját, mind beszélgetőpartnerei nevét. A többiek számára maga Calandra épp e nyelvi játékok használatán keresztül mutatkozik meg, hiszen

³⁹⁷ A legegyszerűbb magyarázat a fenti nevek tulajdonosainak személyéből adódhat, hiszen mindegyik közeli, személyes kapcsolatban állt a szerzővel: Florinda, Virginia Andreini, a szerző felesége volt. Lidia Virginia Rotari művésznéve volt, azé a színésznőé, aki később Giovan Battista második felesége lett. Flaminio, azaz Giovan Paolo Fabri pedig szoros barátságban állt a szerzővel, olyannyira, hogy néhány esetben (például a *Le due comedie in comedia* esetében) ő jegyezte a komédiák prólógusait. Ezek a nevek Andreini saját művésznevével – Lelio – együtt azt sugallják, hogy a valódi nevek használata e színészek dramaturgiai és színészi nagyszerűségét tette nyilvánvalóvá. Ez a magyarázat azonban nem oldja fel azt a dilemmát, hogy ez a gyakorlat miért nem vált általánossá.

³⁹⁸ G. B. Andreini: *La turca*, II. 3. 15. Vö. Siro Ferrone, *Attori, mercanti corsari*, im, 229-230. Lelio a darabokban gyakran költő, színész, vagy kisebb-nagyobb embercsapat irányítója.

személyiségének vonzerejét káprázatos szellemessége (*facezia*) és humora (*umore*) jelenti, ami a nevekkal való játék „hagyományainak” feltárásában koncentrálódik:

„ZELANDRO: És azt képzeld talán, hogy én egy darab jég vagyok?

CALANDRA: Honnan tudhatnám? Az egyik gazdám mondta, hogy a régmúlt időkben a Pisonikat a borsóról (*piselli*), a Fabikat a lóbabról (*favé*), a Cicerókat a csicseriborsóról (*cecí*), a Lentulikát a lencséről (*lenticchie*) nevezték el. Épp ezért gondoltam, signor Zelandro, hogy Önt a téli fagyról vagy a disznókocsonyáról nevezték el; ezért mondtam azt is, hogy Zelandro hideg, mint a jég.

ZELANDRO: Szép kis etimológia és találó derivátum. De végül is, valóban Zelandro a nevem, és a tiéd vagyok teljes valómban, hogy felhasználj szellemes beszédedhez.”³⁹⁹

A beszélő nevek azonban nem pusztán a nyelvi humor szolgáltatában állnak itt. A nevek megalkotásában Andreini a latin hagyományokon túl leginkább Boccaccio eljárásmódját alkalmazza, aki a *Dekameron*ban nevekbe rejtí a novellákat mesélő alakok alapvető jellemvonását, amely aztán az elmesélt történetek anyagában és nyelvi megformáltságában is megmutatkozik.⁴⁰⁰ Andreini beszélő nevei – mint például Grillo (tücsök), Cicala (énekes kabóca), Solinga (magányos), Dardenia (dárda),⁴⁰¹ Prudenza (bölcsség/óvatosság), Rovenio (romlás / rombolás / tűzvész),⁴⁰² Nottola (kuvik), Solfanello (gyufa), Rampino (horog / csalafinta / tolvaj)⁴⁰³ – szintén ugyanezt a funkciót töltik be, azzal a különbséggel, hogy egyes esetekben a név korlátlan hatalmat gyakorol a színpadi személyeken. Eleve elrendelt vagy tudatosan választott sorsjegyként uralkodik tetteiken, befolyásolja viselkedésüket vagy felnagyítja hibáikat. A név olyan jel vagy isteni eredetű bélyeg itt, amely korlátokat szab a döntéseknek, és amely alól csak a név megváltoztatásával szabadulhat meg az adott személy. Mintha a név maga a Világ Nagy Színházában eljátszandó szerep jellegét és a személy mozgásterének határait jelölné ki, befolyásolva azt a történetet, vagy mesét, amelyben a név felbukkan. Legyen jel, isteni eredetű bélyeg vagy sors-jegy, a név Andreini

³⁹⁹ G. B. Andreini: *Le due comedie in comedia*, in Siro Ferrone: *Commedie dell'Arte*, Milano, Mursia, 1986, I. 2. 26. o.

⁴⁰⁰ Vö. Carlo Muschetta: *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1992 (princeps 1972), 164.

⁴⁰¹ E név esetében a személynevek gyakori végződése került a dárda szó mögé. Az olasz 'dardo' szó átvitt értelmű jelentései is szerepet játszanak a figura jellemző magatartásában, amennyiben szó, gesztus, tett által elkövetett sértést jelent, többek között a szerelem nyíla okozta sebet.

⁴⁰² Rovenio esetében a név a paranomázia eszközével utal a szereplő alapvető habitusára.

⁴⁰³ Ebben az esetben a 'rampino' szót tartalmazó italianizmusok ('*attaccarsi a tutti i rampini*', magyarul: minden ürtügyet és csalafintaságot megragad; és '*giocare di rampino*', magyarul: lopni, rabolni) utalnak leginkább a szereplő jellemző viselkedésére. A név másik jelentése, a 'horog vagy kampó' a cselekményben jut szerephez.

darabjaiban olykor ellenálló erőként fokozott erőfeszítést követel meg a személyekből, máskor segítségül szolgál egy-egy szituáció megoldásában.

Néhány jellegzetes példa világíthatja meg ezt a nyelvi leleményből, karakterizálásból, sajátos világlátásból összetevődő névteremtési módszert, amely alapvető jellemzője a hagyományok egyesítése, és egyúttal az egyes hagyományoktól való eltávolodás. A *Lo Schiavetto*-ban Rampino (csalafinta, tolvaj, horog), aki Nottola, az álherceg „udvarmestere”, a többi csavargót irányító bandavezér, a darab elején eredeti „foglalkozásának” megfelelően furfangos tolvajként viselkedik, aki amellet, hogy tolvajnyelven beszél, kizárólag saját anyagi haszna érdekében cselekszik. A későbbiekben alázatos szolgaként viselkedik, és mind nyelvben, mind tettekben megmutatkozó furfangját (csalafintaságát) ura szolgálatába állítja. Az utolsó felvonásban, amikor Nottola lelepleződik, nevének harmadik jelentése kerekedik felül. Ő maga így beszél erről:

„Kedves Barghello (rendőrparancsnok), ha itt nincs hóhér, engedje meg, hogy én legyek az, és így megtapasztalhatom én is, hogy a Rampino nevet a (sors)csillag ereje adta nekem, hogy ezt az ördögfajzatot a levegőbe lógathassam”.⁴⁰⁴

Ez a megnyilatkozás kétségtől nyelvi játéknak is tekinthető, amely a név sokrétűségét és a figura többoldalúságát hangsúlyozza. Emellett azonban a nevek kényszerítőerejére is utal, valami eleve elrendelt sorsra, szerepre, amely a színpadi személyek cselekvéskörét határozza meg.

A *Le due comedie in comedia* című darabban Solinga, a magányos nő, illetve Arminia, a spanyolgitár-tanár neveinek, illetve álneveinek magyarázata, és személyes történetük, céljaik, magatartásmódjaik kapcsolata hasonló tanulságot hordoz. Mindkét nő álnevet visel, ám ennek oka csak részben azonos: szerelmeseiket keresik, de Solinga, akinek eredeti neve Dardenia, az anyja által elűzött hű kedvesét keresi, míg Arminia, akinek valós neve Florinda, a csaló, hűtlen szeretőjét akarja megtalálni. Az előzményeknek megfelelően céljaik is különböznek, és egyúttal a választott, illetve eredeti nevük jellege is más. Az álnevek használatának oka azonban azonos: ez teszi lehetővé számukra a vándorlást és sorsuk megváltoztatását.

⁴⁰⁴ G. B. Andreini: *Lo Sciavetto*, im, V./10, 203.

Solinga/Dardenia eredeti neve hordozza a nő eredeti sorsát, míg választott neve egyfajta eskütételnek hat. Az őt kísérő Filino/Copista így magyarázza a nevek jelentéseit:

„... útnak indult így a boldogtalan Solinga is, aki nem Solinga, hanem Dardenia, és végül én, szegény Másoló is útra keltem, hogy mások fájdalma tollá változzon kezemben, és megírhaszam, hogy Dardeniának, akit a szerelem nyíla megsebesített, a Solinga nevet kellett választania, mivel egyedül, magányosan vándorolt velem, és magányos is marad, amíg a nászágy vagy a ravatal magába nem fogadja.”⁴⁰⁵

Dardenia, a sebezhető és megsebzett nő, aki az anyai szigor ellenére hűen követi hű házastársát, az önmaga választott magányt nevesíti meg, és viselkedését döntően meghatározza választása: visszafogott, titokzatos, és zárkózottan él. A választott és megnevesített magány a beteljesülő szerelem vagy a halál pillanatáig elkíséri.

Arminia/Florinda Lelióval folytatott beszélgetésében önmaga magyarázza saját nevei értelmét:

„Engem sem Arminiának hívnak, hiszen ezt a nevet szándékosan vettem fel, a keblemben hordott éles fegyver miatt, amit azért tartok magamnál, hogy végrehajtsam e kikérülhetetlen és emlékezetes bosszút. A valódi nevem Florinda, szirmai vesztett virág, elhervadt virág, szüzességem kertjéből tövestől kitépott virág, hogy a csalás/szószegés földjén sokkal megvetettebb virággá váljak, mint amiket a csalán és a mérgező rügyek bontanak.”⁴⁰⁶

Arminia/Florinda nevei szintén meghatározzák a szereplő magatartását. Egyszer harcias és bosszúálló amazon, aki a tör helyett, Lelio segítségével, a színház fegyverét veti be csaló kedvese ellen. Máskor bájos, szelíd és alázatos nő, aki saját apjának könyörög jó útra tért kedvese életéért. Az ellentét, amelyet a két név hordoz, a harcias, bosszúálló nő szelíddé válásában jelenik meg a lelepleződés után, és ez az éles, magatartásában is megmutakozó váltás is a nevek fontosságát támasztja alá. Azt, hogy minden egyes figura olyan egyedi, élettel teli embernek tekinthető, aki saját döntései, és valamiféle külső erő konfliktusában képes csak cselekedni.

Nicoll korábban idézett elemzése természetesen nem ezekre a komédiákra vonatkozik, hanem Scala vázlataira. Épp ezért még inkább figyelemreméltóak azok a megjegyzései, amelyekben úgy beszél az „állandó típusokról”, mintha azok élő

⁴⁰⁵ G. B. Andreini: *Le due comedie in comedia*, im, I/2, 28.

⁴⁰⁶ Uo, II/1., im, 37.

emberek, individuumok, étellel teli személyiségek volnának. A vázlatokban, amelyek Zorzi megfogalmazása szerint 'metairás' révén létre jövő hypotextusok,⁴⁰⁷ vagyis pusztán a színpadi akciók „progresszív leírását” tartalmazzák, nincsenek rögzítve a figurák megnyilatkozásai, és az Andreini által gyakran használt implicit szerzői utasítások is hiányoznak. Semmi sem utal arra a komplex cselekvéssorra, a gesztusokra, a jellegzetes nyelvi fordulatokra, a viselkedésmódra, magatartásra, amelyekből egy-egy valós személyiség képe feltárulkozik. Mégis, mindezek hiányában is individuumoknak, élő embereknek tűnnek e „típusok”. Akkumulatív személyiségek tehát? Vagy inkább annak a – folyamatos tanulásra és megújulásra épülő – dramaturgiai munkának az állomásai, amelyet Andreini a *La Ferza*-ban írt le a színésznők napi teendői bemutatásakor?⁴⁰⁸

Ha ez utóbbi kérdésre pozitív választ adunk, akkor az azonos névvel szereplő „állandó típusokat” a Cinque- és a Seicento fordulóján alkotó hivatásos színészek színházában olyan, több személyt megjelenítő figuráknak tekinthetjük, akik hasonlítanak egymásra és mégis mások. Olyan színpadi személyek (*persone sceniche*), akikben az egyetlen közös, és viszonylag állandó „elem” az adott színész vagy színésznő fizikai, testi „burka”, ékesszóló beszéde, és mindaz a – könyvekből, vagy az élet nyújtotta tapasztalatokból elsajátított – tudás, amelyből kiindulva a színész vagy a színésznő a számos megtanult viselkedésmód, gesztus, beszédteredék alapján képes volt más és más étellel teli embert varázsolni a színpadra. Másként fogalmazva: olyan tevékeny, „élő” embereket tudott megalkotni, akik az adott fiktív életvilágban, vagy helyzetek között jellegzetes módon, de mégis mindig másként reagálnak a környezetükre, az eseményekre, a velük együtt „élő” emberek tetteire.⁴⁰⁹

Mindez elsősorban a Fedeli társulat előadásaira, és néhány elődjük – mint Francesco és Isabella Andreini, Vincenza Armani –, illetve kortársuk – mint Orsola Cecchini, Silvio Fiorillo – művészetére, köztük Scala alakjaira is igaz.⁴¹⁰ Az egyéni, étellel teli alakok mellett a kor színpadain léteztek olyan figurák is, amelyeket több

⁴⁰⁷ Ludovico Zorzi: *Sui fenomeni originali del fenomeno*, in Uő: *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, 141-153. ltt: 145.

⁴⁰⁸ G. B Andreini: *La Ferza*, im, 506.

⁴⁰⁹ Mindez csak a hivatásos színészek tevékenységére vonatkozik, hiszen amint az egyes színészek és színésznők alkotta figurák más színjátékos hagyományok, például a *commedia ridicolosa* műfajában illetékes műkedvelők darabjaiban megjelentek, és valóban típusokká váltak: elveszítették az életszerűségüket. A dramaturgiai megformálás és a színészi kvalitások közötti szoros összefüggésről lásd F. Taviani: *Elő ellenét*, im, 174-177.

⁴¹⁰ Hiába használta Flaminio Scala szinte minden vázlatában ugyanazokat a neveket: ezek egyéni volta a csupasz váz ellenére is világosan érződik a szövegekből.

joggal nevezhetünk „állandó típusoknak”, vagy maszkoknak, és amelyektől a hivatásos társulatok alkotta figurák különböztek. Giovan Battista Andreini – akinek az írásaira alapvetően jellemző a különbségtétel igénye – darabjaiban is feltűnnek időről-időre ezek a jól ismert nevekkal megnevezett típusok. Zanni és Nespola, Dottore és Pantalone, Magnifico és Graziano, Tartaglia, Capitano és Pedante figurái is szerepelnek a komédiákban, de ezek a figurák nem tevékeny részesei a cselekményeknek, nem a darabok világának valódi lakói, hanem pusztán *szerepek*. A betétdarabok szereplői, térben és időben elkülönülő alakok. A legfőbb jellemzőjük az, hogy a komédiajátszásnak azokat a formáit képviselik, amelyektől a hivatásos színészek komédiái különböztek.

A *Lo Schiavetto*-ban például Faceto/Lelio, a virtuóz, szólista színész által bemutatott első előadás szereplői viselik a Zuane (Zanni), Pielon (Pantalone), Dottore és Nespola neveket.⁴¹¹ Egyetlen színész négy figurát alakítva néhány perces előadásba sűríti mindazokat a jellemzőket, amelyek mindmáig meghatározzák a *comedia dell'arte*-ról való tudást: az egyes állandó típusoknak megfelelő dialektusokat, gesztusrendszert és viselkedésmódot alkalmazza. Mind a négy alakra jellemző a deformáltság, amely a nyelvben és a gesztusokban megjelenő nevetséges elemek túlsúlyából fakad. Egyetlen színész előadásában a négy alak, a köztük kirobbanó, tettlegességig fajuló vita jó alkalmat adhatott a színészi virtuozitás megcsillantatására, míg maga az előadás vagy jelenet a középkori *farse*-okat idézi, és azoknak a mulattatóknak – *mattaccini, cerretani, histrioni, pantomimi, cantimbanchi, buffoni, affabulatori* stb. – a tevékenységét viszi színre, akiktől a hivatásos társulatok különböztek: mind formai, mind tematikus szempontból, mind a játéktechnikát illetően másként épültek fel előadásaik.⁴¹² Ez a másság azonban nem zárta ki, hogy a színészek szükség esetén felhasználják a meghaladott forma egyes elemeit saját előadásaikban. Az említett darabban Faceto/Lelio egymás után következő előadásait akár a lehetséges színházi formák bemutatójaként is értelmezhetjük, ahol az állandó típusokat szerepeltető *farse* mellett, a pásztorjáték és a tragédia műfajai után, a nézők a korabeli színjátszás legmagasabb rendű formájának a „szerelmes komédiát” tekintik,⁴¹³ vagyis azt, amely a mindennapi élet eseményeit jeleníti meg a színpadon, és amelynek

⁴¹¹ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, im, V./9. 194-195.

⁴¹² A betétdarab elemzését lásd *infra* az Írás-kép című fejezetben.

⁴¹³ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, im, 198-199.

középponti eleme a szentimentális szerelmi szál, és az abból adódó változás a szereplők életében.

A *Le due comedie in comedia* betétdarbjainak állandó típusai – Graziano, Magnifico, Capitano Medoro, Burattello, illetve Pedante és Tartaglia – szintén olyan játéktípust jelenítenek meg, amely más, mint a hivatásos társulatok által művelt színház, ám ez a másság igen nehezen ragadható meg. Arról a *commedia ridicolosa*ról van szó, amely az akadémiák és városi társaságok műkedvelőinek kedvelt műfaja volt, és amely szoros és kölcsönös viszonyban állt a hivatásosok művészetével.⁴¹⁴ A *Le due comedie in comedia* első betétdarbjának előadói ennek megfelelően műkedvelő akadémikusok, az általuk alakított típusok pedig elsősorban a nyelvi kétértelműségből fakadó nevetséges elemekre és hatásokra építik játékukat. Az ő előadásuk már képes egymás mellett szerepeltetni a komikus és a szentimentális elemeket: a magatartásukból fakadóan nevetséges öregek és szolgák, illetve az érzelemtől fűtött szerelmes fiatalok együtt jelennek meg, ám maguk az alakok nem válnak személyiségekké. A nevetséges elemek túlsúlya és sztereotip viselkedésük miatt nem tűnnek egyéniségeknek, élő és változni képes személyeknek, hanem típusok maradnak.

A második betétdarabban, a hivatásos színészek előadásában, az „állandó típusok” egyike, Pedante, az alapkomédia egyik személyét és valós eseményeket ábrázolva individuumnak tűnik, aki nagyfokú szabadsággal rendelkezve egyéni módon viselkedik.⁴¹⁵ Az események sodrában képes egyesíteni a leányáért aggódó gondos apa szentimentalizmusát és a nyelvhasználatából adódó nevetségességet, majd – amikor ígéretéhez híven tört döf lánya szívébe – a komikus és tragikus elemeket. A dramatikus ismétlések (mint a makaróni latin használata) ellenére a foglalkozása alapján megnevezett Pedante (nevelő) ellentmondásos individuumként, kettős természetű emberként tűnik fel, akinek lényében ellentét, „drámai komikum” feszül.⁴¹⁶ Ehhez azonban szüksége van a valóságra – az alapkomédia alakjainak életteli esetére –, amelyben épp a névhez tapadó jelleg veszít erejéből, hogy utat engedjen az egyszeri és megismételhetetlen életnek.

Ugyanebben a betétdarabban Tartaglia figurája, „állandó típusa”, egyfajta ellenpontoszó szerepet játszik. Ebből adódóan pedig nincs szüksége arra, hogy a

⁴¹⁴ A kölcsönös kölcsönzésekre, illetve a hivatásos színészek alkotta alakok típusá válásának folyamatára gondolok.

⁴¹⁵ G. B. Andreini: *Due comedie in comedia*, III. és V. felvonás, im, 48-63 és 74-94. Az akadémikusok és a hivatásosok előadásaiban tapasztalható különbségekről lásd az Írás-kép című fejezetet.

⁴¹⁶ Ferdinando Taviani jellemzi így a *commedia dell'arte* történetének első évszázadára jellemző színész játékot és dramaturgiát. Vö. F. Taviani: *Élő ellentét*, im, 182.

nevéhez tartozó állandósult jelleget vagy alapvonást felcserélje az élő személyekre jellemző változékonyságra. A dadogása kiváltotta nevetséges hatás önmaga képes a cselekmény kompozíciójának köszönhetően életteli módon részt venni az események alakításában. A dadogó ember nevetségessége ellentétben áll és kontrasztot képez az érzelmes-szomorú vagy tragikus eseményekkel. Arminia/Florinda halálának magasztos pillanatát pusztá jelenlétével és gyászával fokozza le, a dadogó beszédéből fakadó kétértelműség megszakítja a formálódó illúziót, és nevetést vált ki a nézőkből.⁴¹⁷ Tartaglia alakja kiragadja az eseményeket megszokott közegükből és érzelmi környezetükből, mintegy köztes térbe helyezi az eseményeket, ahol az emberi élet értelme más megvilágítást kap. Ha Nicolò Barbierihez hasonlóan a komédiát olyan vászonnak tekintjük, ahol a színész-dramaturgok emberi cselekvéseket ábrázolnak,⁴¹⁸ akkor e vásznon Tartaglia figurája olyan esetvonás, amely éles fény-árnyék hatást vált ki. Hasonlót ahhoz, mint amilyen Caravaggio képein is látható.⁴¹⁹

III. Viszonylagosság és elevenség

Tartaglia és Pedante típusai Andreini darabjában felfedik azt az elvet, amelyre a színészek szerepformáló dramaturgiája és a darabok kompozíciója épült: az alakok összetettségének, ellentmondásosságának elvét, az ellentétét, amiről Andreini korábban idézett gondolatai is szóltak.⁴²⁰ A jó és a rossz döntések és cselekedetek, különféle viselkedésmódok *ellentétbe* állított megmutatása teszi lehetővé a felismerést, a gondolkodást és a helyes választást, írja a színész. Igaz, hogy ez az érvelés elsősorban arra szolgál, hogy a komédiák erkölcsösségéről, morális hasznáról győzze meg olvasóját, de a benne foglalt elv annak az esztétikai öntudatnak is az egyik lényeges mozzanata, amelyre a Fedeli társulat munkája épült, és ami szorosan összefüggött az emberi viselkedésről és életről vallott elképzelésekkel. A Világ Nagy Színházában a színészek által megfigyelt emberek csak a Világban és a Világhoz képest szólalhatnak meg. Tetteik, viselkedésmódjuk, szokásaik és jellemvonásaik saját életük kontextusában, különféle események és helyzetek között, más emberekkel *szemben*

⁴¹⁷ Betétarab figurájaként a Tartaglia által kiváltott hatást is megjeleníti a darab.

⁴¹⁸ N. Barbieri: *La Supplica*, im, 35.

⁴¹⁹ Taviani szintén Caravaggio és Watteau művészetét említi a színészi játékról írott tanulmányában. F. Taviani: *Élő ellentét*, im, 182.

⁴²⁰ Lásd *infra* A színház ellen folytatott per: apológiák című fejezetet.

táruhatnak fel. A fiktív életbe rejtett valós élet akkor válhat értelmezhetővé, akkor nyeri el értelmét, ha a világban való lét viszonylagossága közepette mutatkozik meg. A világ pedig egyrészt a szabadság – a szabad döntések –, másrészt a többi ember, a kultúra, az egyház és a társadalom állította akadályok és kényszerek terepe, ahol a hatás és az ellenhatás feszültsége uralkodik.

Az ellentmondásosság és az ellentét elve a színpadi személyek megalkotásában Andreini esetében valószínűleg kiegészült egy olyan „kísérlet” eljárás módjával, amelyet néhány évtizeddel korábban Alessandro Piccolomini kezdett el, és amelyet a sienai Accademia degli Intronati tagjai alkalmaztak.⁴²¹ Noha Piccolomini munkája elveszett,⁴²² maga az eljárás mód, a benne használt elvek azért is érdekesek témánk szempontjából, mert a színpadi személyek formálódását a korabeli elképzelések és fogalmak alapján írja le:

„Először megrajoltam és megformáltam szinte minden olyan fajta személyt, akiket komédiákban lehet vagy kíváncsú ábrázolni, azon különbségek alapján, amelyeket különféle okokból (*cause*) fakadóan megtalálhatunk az ember mindennapi életében; így például a családi kötelek okán vannak apák, fiak, testvérek, unokaöccsök és hasonló; a vagyoni különbség okán vannak szegények, gazdagok, szolgák, urak; az életkorból adódóan vannak öregek, fiatalok, serdülők; a hivatás tekintetében vannak jogászok, orvosok, katonák, nevelők, ingenyer, kéjhölgyek, kerítők, kereskedők és hasonló; az érzelmek/affektusok minősége okán vannak haragosak, szerelmesek, féltékenyek, vakmerők, bizalmasok, kétségbeesettek és hasonló; a lelki alkattól fakadóan vannak fősvények, tékozlók, igazságszeretők, megfontoltak, ostobák, féltékenyek, állhatatlanok, dicsekedők, önhittek, gyávák és más ilyenek; *summa summarum*, végigvettem mindazokat az emberi és életminőségeket, amelyek a komédiákban ábrázolni tudják az emberek mindennapi életét. Majd mindezekhez a személyekhez hozzárendeltem először is néhány monológot, amelyek

⁴²¹ Semmilyen dokumentummal nem rendelkezünk arról, hogy vajon Piccolomini saját ötletét valósította-e meg dramaturgiai elképzelésében, vagy az általa ismert komédiások eljárás módját dolgozta-e tovább. Az eredet kérdése filológiai megoldhatatlan probléma, pusztán az eljárás mód hasonlóságát lehet rögzíteni. Az is elképzelhető tehát, hogy ebben az esetben a sienai akadémikus vette át a komédiások dramaturgiai gyakorlatát, és ő rögzítette, így az ő nevéhez fűződik a „kísérlet”.

⁴²² Alessandro Piccolomini színházi tevékenységével Daniele Seragnoli foglalkozott kutatásaiban. A dramaturgiai munka eredményeinek „eltűnését” maga Piccolomini írja le az alább hosszán idézett részlet folytatásában, vagyis az 1561-ben megjelent *La sfera del mondo* című asztronómiai tárgyú értekezés M. Antonio Coccónak írt ajánlásában. A szöveget teljes terjedelmében közli Daniele Seragnoli: *La struttura del personaggio e della „fabula” nel teatro del Cinquecento*, in F. Cruciani – D. Seragnoli: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, im, 298-300. A címzett személyéről és Piccolominihez fűződő kapcsolatáról lásd uo, 300-302.

annak ellenére, hogy különböztek egymástól, mégis arányosan igazodtak a *decorum*hoz és azok milyenségéhez (*qualità*), akiket ábrázolnak. Majd miután *összekapcsoltam és különféle módon összepárosítottam* a már mondott személyeket, mint például az apát a fiával, az urat a szolgálával, a szolgát a szolgálával, a szerelmezt a szeretett nővel, a kerítőt a kerítettel, és végül minden mondott személyt minden más mondott személlyel, azt terveztem, hogy minden páros számára készítek *különféle jeleneteket*; úgy, hogy egyként figyelembe vegyem a *decorum*ot a bemutatni kívánt személyek valószerűsége mellett; és kiegészítsem a jeleneteket különféle gondolatokkal (*concetti*) és különböző leleményekkel, hogy a jeleneteket különböző *mesékbe (favole)* lehessen illeszteni, hogy néhány apró dolog kihagyásával vagy hozzátételével a jelenet megfeleljen annak a mesének, amely az ember keze ügyébe kerül.”

Piccolomini alakjai nem pusztán azért érdekesek, mert „emberi és életminőségek” alapján formálódnak, hanem azért is, mert mindezen minőségek *egyesülnek* az alakokban: kiegészítik, módosítják, meghatározzák egymást. Ezek a személyek nem pusztán fizikai/fiziológiai és társadalmi-kulturális szempontból meghatározottak, de viselkedésüket lelki alkatuk, jellemvonásaik és érzelmeik/affektusaik is befolyásolják.⁴²³ Mindezen minőségek együtt határozzák meg az illető személy kommunikációs formáját, amely néhány jellegzetes monológból kiindulva más személyekkel való viszonyrendszerben, a jelenetekben aktualizálódik, ezeket pedig kisebb-nagyobb módosítással meséből mesébe lehet illeszteni, mint univerzális és szabadon formálható puzzle-darabkákat. Piccolomini figyelmének központjában az ábrázolás, a *mindennapi emberi élet ábrázolása* áll, így alakjai a látszat ellenére sem pusztán és nem elsősorban ilyen vagy olyan minőségekből álló, ide-oda mozgatható merev bábok. A látszat ellenére sem tekinthetők *állandó* (azaz rögzült) típusoknak, hiszen az öt minőség közül az egyik, az affektusok/érzelmek minősége végtelenül változatossá teheti egy-egy alak viselkedését, más emberekhez fűződő viszonyát, megnyilatkozásait. És épp a változatosság, az emberi viselkedés viszonylagossága (különböző viszonyoktól való függése) az a mozzanat, amely alapján Piccolomini antropológiai kísérlete tovább folytatódott, és nem rekedt meg egy pusztán

⁴²³ Seragnoli Piccolomini rendszerét összeveti az antik tipológiai rendszerekkel, Polübiosz, Hippokratész és Theophraszosz rendszereivel, és megállapítja, hogy az olasz humanista szisztémája olyan antropológiai modell, amely jobban alkalmazkodik „az individuum változásának lehetőségéhez, a cselekvéseihez és a társadalmi, fizikai okok, a morális minőségek együttese által irányított szenvedélyeihez”. Uo. 304.

színházi kontextusban érvényes, korát megelőző kombinatorika ötletének szintjén. Ebben a folytatásban pedig már a morál- és életfilozófiai elképzelés a döntő.

A sienai humanista *Instituzion morale* című viselkedéstani munkája, amelyet a totális és egyetemes nevelés kézikönyvének szánt,⁴²⁴ több ponton illeszkedik az öt minőségre épülő szerepalkotási rendszerhez. Szó van benne az emberi boldogság okairól és természetéről, az erényekről, az emberek közötti társadalmi viszonyokról, az egyes minőségekről, jellemvoná-sokról, lelki alkotokról. Ám nem pusztán különböző, megfigyelt vagy megfigyelhető minőségek, jelenségek és viszonyok katalógusáról van szó ez esetben, hanem – és témánk szempontjából ez a döntő – olyan könyvről, amely az emberi életet és viselkedést *változóknak* tekinti, így a tökéletes viselkedést és életvitelt csak az ember adott helyzetéhez, életkörülményeihez mérten tartja megvalósíthatónak. Piccolomini a könyve előszavában rögzíti a viselkedés viszonylagosságának elvét:

„Tehát miután a mondott körülmények természetét fontolóra vettem, vagyis hogy ki cselekszik, mit cselekszik, kivel, mikor, hol, milyen eszközzel és milyen célból, úgy véltem, hogy *mindezen körülmények egész álló nap változnak azon emberek különféle affektusai, különböző körülményei és különböző helyzete miatt, akikkel érintkeznie (kommunikálnia) kell az embernek*. Hiszen az embernek azokkal kell érintkeznie, akik különféle szerencsétlenség/véletlen folytán egyszer félnek, majd remélnek, most szeretnek, majd nyomorultak, most haragosak, majd szemérmesek, és hol az egyik, hol a másik affektus szennyezi be őket szerfelett, azon körülmények szerint, amelyeket *az emberi élet törékenysége* hoz magával. Ily módon, miután felismertem, hogy másképpen szükséges cselekedni és beszélni a fiatalokkal, másként az idősekkel, más módon a gazdagokkal, másként a szegényekkel, másként azokkal, akik tehetősek, megint másként a barátokkal, és másként a nőekkel, azt gondoltam, hogy nem volna haszontalan, ha értekeznék ezekről *az emberi affektusokról és körülményekről* – ha nem is mindről, de legalább a nagyrészükről –, hogy néhány általánosabb dolgot mondjak róluk, amellyel aztán minden egyedi esetben élni tud bárki, *különféle alkalmakkal alkalmazva ezeket* [ti. a mondott dolgokat].”⁴²⁵

Az emberekkel való érintkezés során mindenki önmaga és a másik ember társadalmi körülményeitől, fizikai és lelki adottságaitól, affektusaitól függően, azokból

⁴²⁴ A könyv 1569-ben jelent meg Velencében. Színházi szempontból a legfontosabb része a VII. könyv. Lásd D. Seragnoli elemzését: uo, 306. Piccolomini másik, hasonló témájú munkája a *La Raffaella* címen is ismert *Dialogo della bella creanza delle donne*, amely 1538-ban jelent meg.

⁴²⁵ F. Fruciani – D. Seragnoli: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, im, 307.

kiindulva és azokhoz igazodva cselekszik. Ez az elképzelés egyrészt egy-egy ember viselkedésének, szokásainak összetettségére, másrészt viszonylagosságára és változatosságára helyezi a hangsúlyt. Vagyis az élet elevenségére, sokszínűségére. Az ember – ez a hatások és ellenhatások, szabadság és kényszerek között létező lény – a másokkal osztott életvilágában folytonosan döntésekre kényszerül, döntései helyessége pedig viszonylagos, és csakis az egyedi esetek kontextusában táruul fel. Talán épp ezért az *Istituzion morale* lapjain Piccolomini az „általánosabb dolgok” között különböző életkorokhoz és társadalmi pozíciókhoz illő viselkedésmintákat is megad,⁴²⁶ valamint igyekszik feltárni az affektusok jellemzőit, hogy mindezek ismeretében bárki jól dönthessen saját viselkedését illetően. Piccolomini nem pusztán a normák szerinti viselkedést rögzíti – a társadalmi helyzet és az életkor alapján elvárható tökéletes és szabályos viselkedést –, hanem a normaszegéseket is. A társadalmi normák szerinti és a deviáns viselkedés, az illendő és a kerülendő cselekvések egymás mellett jelennek meg,⁴²⁷ ily módon pedig az olvasó nem valamiféle absztrakt elvárás rendszerrel, az üdvös és követendő minták sorával szembesül, hanem a valóságban megtapasztalható – helyes és helytelen, jó és rossz, illő és kerülendő – viselkedésmódokkal is. A valószerűség – színházból származó – elvét alkalmazva Piccolomini nem számúzi vagy tiltja a tévedéseket és hibákat, hanem feltárja őket, hogy aztán az ember az élet adta helyzetek között felismerhesse ezeket, és minél több lehetőséget ismerve dönthessen.

Giovan Battista Andreini színházelmélete és gyakorlata hasonló elvek szerint mutatja meg az élet változékonyságát. Az ő „viselkedéstani könyve” – amely szintén a totális és egyetemes nevelés „kézikönyve” kívánt lenni – azonban a komédia, az egyetemes színház,⁴²⁸ amelyből a néző megtanulhatta, hogy miként cselekedjen a különféle körülmények, helyzetek között. Ő azt a műfajt használta tehát, amely Piccolomini számára is fontos volt, és amely az ismeretek átadását nem pusztán a szó magyarázó erejére bízta, hanem a szó, a kép, a hangok egyesült erejével él. Hiszen a komédiákban hallható emberi beszéd és hang „a legnemesebb és leghatásosabb eszközök arra, hogy megindítsák és kijavítsák az emberi affektusokat”.⁴²⁹ A komédia hangos képeskönyv, amely épp elevensége miatt válik veszélyessé az egyházi emberek szemében.⁴³⁰

⁴²⁶ Uo, 307.

⁴²⁷ Uo. 309.

⁴²⁸ Vö. A színház elleni per: apológiák című fejezetet, illetve G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 513.

⁴²⁹ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verità*, im, 481.

Elméleti jellegű szövegeiben Andreini csak néhány elejtett mondatban, elmélettöredékben utal minderre.⁴³¹ Például a *Prologo In Dialogho Fra Momo e La Verità*ban, ahol a szerző a színpadi személyekkel kapcsolatban Piccolominihez hasonlóan a szokások, a magatartás és a viselkedés fontosságát hangsúlyozza. Először Terentius komédiáinak néhány példáján keresztül mutatja meg, milyen erényeket és cselekedeteket vonultatnak fel a „bölcsek által komponált” komédiák,⁴³² majd saját darabjairól így beszél az Igazság figuráján keresztül: „[...] az a kettő [ti. komédia] pedig, amely most kezdődik, megtanítja, *hogyan kell bánniuk* az apáknak a gyermekeikkel, vagyis hogy ne legyenek se túl szigorúak velük, nehogy kétségbeesésbe kergessék őket, de ne legyenek annyira engedékenyek sem, hogy ezzel életük becstelenségének okozóivá váljanak”.⁴³³ A helyes viselkedés és cselekvés a végletek közötti egyensúlyban, a mértékletességben mutatkozik meg. Az említett komédia a gyermekekkel való bánásmód technikáit mutatja meg a lehetséges eredménnyel együtt.

Az Andreini darabjaiban megjelenő emberek gyakran olyan akkumulatív személyiségek, akik számos viselkedésmintát felhalmozva az imént felvázolt elvek szerint élik színpadi életüket. Mindig az adott helyzetnek és a partner vélt vagy valós személyiségének, társadalmi státuszának, affektusainak megfelelően viselkednek. Önmagukban talán érdektelenek, ám együttes ábrázolásuk, összehangolt cselekvéseik az őket irányító affektusokról és jellemvonásokról rajzolnak meg komplex és reális képet, és elsősorban arról a mindennapi, civil életéről tanúskodnak, amelyből erednek, és amelyre hatással lehetnek. Játékosok és ellenjátékosok folyamatosan váltakozó összjátékáról van szó, amely a *concordia discors*, az ellentétek összhangját teremti meg. Ez az összjáték és az ellentét összhangja jellemző Andreini komédiáira, a bennük együtt játszó figurákra.

⁴³⁰ Vö. Carlo Borromeo 1583. július 17-ei homélijájának szövegét A színház ellen folytatott per: a vádiratok című fejezetben.

⁴³¹ Ennek oka, hogy a szövegek elsődleges célja a védekezés volt.

⁴³² Az *Andriából* Pamfilo nemes viselkedését, Simone atyai szeretetét, Crenete bölcsességét, Carino állhatatos és őszinte szerelmét emeli ki, míg az *Eunuchból* Trasone hitványságát és gyávaságát, mint ami alkalmas arra, hogy megtanítsa a katonáknak, hogy milyen cselekedetektől óvakodjanak, ha tiszteletreméltóvá akarnak válni.

⁴³³ G. B. Andreini: *Prologo In Dialogho Fra Momo e La Verità*, im, 478-479. Nincs semmilyen adatunk arról, hogy a Fedeli társulat mely komédiákat játszotta, vagy játszhatta a dialogikus prológus előadása után.

IV. Összehangolt képmások: játékosok, ellenjátékosok

„A cselekmény nem csak valami emberi együttélésből fakadó eseménysornak felel meg, ahogy a valóságban játszódhatna le, hanem *összehangolt folyamatoknak*, amelyekben kifejeződnek a cselekmény kitalálójának *az emberi együttélésről vallott eszméi*. Így az alakok *nem élő emberek egyszerű képmásai*, hanem *össze vannak hangolva*, és eszmék szerint vannak megformálva.”⁴³⁴ Brechtnek ez a gondolata elsősorban a színészek alakformálásának problémájára vonatkozik, az „... átélés és ábrázolás, beleérzés és megmutatás, igazolás és bírálat közti, valóban meghasonlást okozó ellentmondás...” nehezen értelmezhető kérdésére,⁴³⁵ amelyben egy-egy színpadi emberalak realitása, állapotai mutatkozhatnak meg. A cselekmény az összehangolt képmások összjátékában születik meg, valami köztes térben, ahol a másik ember alakjának változékonysága miatt bizonytalanság uralkodik. „A *szerep tanulmányozása* egyúttal a *cselekmény tanulmányozása* is”, állítja Brecht, aki a valóság színházát akarta megteremteni az idealizálásra, illúziókeltésre építő polgári színházzal szemben:

„A polgári színház előadásai mindig az ellentmondások elkenésére, a harmónia megjátszására, az idealizálásra törekszenek. Az állapotokat úgy ábrázolják, mintha egyáltalán nem lehetnének mások; a jellemeket individualitásoknak mutatják, amelyek a természetből kifolyólag a szó szoros értelmében oszthatatlanok, „egyöntetűek”, a legkülönbébb szituációkban is egyformák, és tulajdonképpen minden szituáció nélkül is megállnak a lábukon. Ha van fejlődés, akkor ez csak egyöntetű, sohasem ugrásszerű, és a fejlődések mindig egészen meghatározott kereten belül maradnak, amely sohasem feszíthető szét. *Ez nem felel meg a valóságnak*, és ezért a realiztikus színháznak le kell mondania róla.”⁴³⁶

A valóságot leképező színházban Brecht szerint nincsenek egyöntetű, a természetből adódóan oszthatatlan, változatlan, szituációktól független jellemek. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Brecht esztétikája összhangban áll Alessandro Piccolomini antropológiai elképzelésével, és egyúttal a Giovan Battista Andreini komédiáiban megjelenő színpadi személyek formálódását is meghatározó elvvel, az ellentétek összhangjában megtestesülő eleven étellel. A különbség az egyes ember élete és a társadalmi élet közötti viszony szerepének megítélésében áll. Míg Brecht számára az

⁴³⁴ B. Brecht: *Pótlások a Kis organonhoz*, im, 448. A kiemelések tőlem származnak.

⁴³⁵ Uo, 447. A kiemelések tőlem származnak.

⁴³⁶ Uo, 450. A kiemelések tőlem származnak.

egyén társadalomban való léte kap középponti szerepet, és a társadalmi problémákra erős hangsúly esik, addig Piccolomini és Andreini figyelme az individuum önépítésének, viselkedésének viszonylagossága felé fordul. A szabadság és kényszerek alkotta közösségi térben az *egyén* formálódása, *történetteremtése*, *saját* céljai megvalósítására tett kísérletei a legfontosabbak, és a társadalmi problémák vagy némák maradnak, vagy csak az egyén élettörténetére tett hatásuk szempontjából fogalmazódnak meg.⁴³⁷

A számos lehetőség közül most egyetlen komédia, a *Lo Schiavetto* cselekvésekben megtapasztalható összjátékait, a színpadi személyek viselkedésének viszonylagosságát vizsgálom. Választásom nem véletlenül esett erre a darabra. Andreini az olvasókhöz írt előszóban a korábban már végigtekintett elméletföredékek, definíciók szinte mindegyikét megemlíti. Ír a komponálás, az írás művészetének jelentőségéről, és arról a különleges tudásról, amely segítségével a komédiások – köztük ő maga – képesek megismertetni más emberekkel, hogyan kövessék az erényt és a tisztas életet, és hogyan legyenek ők is az írás – saját élettörténetük alakításának – mesterei. Ír a szórakoztatás mögé rejtett nevelésről, a komédiák gyógyító erejéről, és autoritásként Cicero komédia-meghatározását is említi. A komédia *speculum vitae*, ahol a valódi életből ellesett esetek jelennek meg, és a néző ebbe a tükörbe pillantva megszabadulhat önnön hibáitól. A nézők a szenvedélyek és affektusok megfékezésének, a rossz döntések következményeinek, és a jó döntések jutalmának lehetnek tanúi, és megtanulhatják, hogy az égi, az isteni rend szerint éljenek.⁴³⁸

A *Lo Schiavetto* című komédia figuráinak színpadi életét szintén az összjáték uralja. A központi szerepet Nottola, a gazdag, bőkezű álherceg és Alberto, az öreg, gazdag és fősvény apa kettőse játssza. A kettejük közötti ellentét – főként ellentétes jellemvonásaik, lelki alkatuk és a gesztusaikban, a magatartásukban látható ellentét és ellentmondásosság – világítja meg a cselekményt irányító egyik legfőbb erőt, a pénz hatalmát. Nottola pénze valamiféle lélektelen, pusztá fizikai jelenlétében cselekedni képes *deus ex machina*ként uralkodik a darabban, és mindenkit saját, illetve tulajdonosa uralma alá hajt. A pénz a titkos ellenálló erő, amellyel szemben erőfeszítéseket kell tenniük az alakoknak, hogy valóban boldoguljanak életükben, és történetteremtésük sikeres legyen. A darab cselekménye során a színpadi személyek megtapasztalják a

⁴³⁷ Így például azon színpadi személyek esetében, akik egyéni történetformálását befolyásolja az, hogy az általuk betöltött társadalmi státusz nem teszi lehetővé az emberi méltóság szabad gyakorlását. Andreini színházában elsősorban a nők esetében fogalmazódnak meg társadalmi kérdések.

⁴³⁸ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, im, 59-61.

gazdagság és a boldogság közötti viszonyt és egyúttal viszonylagosságot, és az emberi élet értékeinek új rendjét teremtik meg különféle módokon. A pénz hatalma okozta káosz végül az egyéni tapasztalatoknak, vagy tanulási folyamatoknak köszönhetően mindenki számára üdvös harmóniává alakul át. *Concordia discors* valósul meg a döntéseknek és tetteknek köszönhetően.

Alberto, akinek alapvető és legfőbb jellemvonása a fősვნénység és a haszonlesés, érdekes átalakuláson megy keresztül a cselekmény során. Mivel ő az, akire lelki alkatából adódóan a pénz a legnagyobb hatással van, a többi emberrel való viszonya, a változó helyzetekből fakadó megnyilatkozásai tudják leginkább szemléltetni az ellentétek összjátékában megmutatkozó eleven élet elvét ebben a darabban.⁴³⁹ Alberto alapvető célja a szerzés és a birtoklás, ám még a pénz iránti sóvárgása sem tudja egysíkúvá tenni alakját. Más emberekhez fűződő érzelmi viszonyulása, lelki alkata, céljai, szerepjátékai és a partnerek affektusai együtt alakítják azt a feszültséggel teli közeget, amelyben Alberto színpadi alakjának története feltárulhat a nézők előtt.

Ennek a történetnek a magvát a harmadik felvonás nyitójelenetében elhangzó monológ tárja fel. Itt Alberto a szerencséről és a boldogságról folytatott rövid eszmefuttatás után az eddigi események tükrében beszél egyik legfőbb vágyáról, arról, hogy lányát, Prudenzát, hozomány nélkül adja férjhez. Majd így folytatja:

„Ó, bárcsak adná az Ég! Akkor igen, akkor mindenki üdvözölné engem, és amikor velem beszélnének, mindig kalappal a kezükben mondogatnák, hogy „igen, nagyra becsült uram, nem, nagyra becsült uram”, hogy jobban hangozzék a mondókájuk. Valamikor azt tartották, hogy az igazi nemesség az erénnytől függ, és minden más szerencse függvénye; máskoron azt mondták, hogy a nemességet nem a származás, hanem a szokások alapján kell megítélni, és hogy az igazi nemességet nem mások nagyságának ragyogásától kapja az ember, hanem saját erényes fáradozásával, tetteivel szerzi meg. De minden kornak megvan a maga szokása. Manapság nem így áll a dolog. Ma az a nemesebb, akinek több pénze van. És ez bizony így igaz, hiszen jó néhányszor hallom, hogy egynémely ostobát csak azért neveznek nagyra becsült uramnak, mert van egy kis pénzecskéje, ami miatt majd’ megszakadok a nevetéstől, mert eszembe jut, hogy napokkal korábban ugyanaz az ember azért esdekelt, hogy egyszerűen úrnak szólítsák. Nosza, Alberto, kövesd e szennyes világ szokásait! Ragadd

⁴³⁹ Alberto a darabban látszólag mellékes szerepet játszik, vagyis nem ő és a tettei állnak a darab középpontjában.

csak meg a pénzt, hiszen az igazat megvallva, jobban felvidít/boldogít egy rosszul kerekített pénzérmékkel teli szekrényke, mint a világ legszebb könyvesszekrénye.⁴⁴⁰

Alberto nemes akar lenni, mások tiszteletére vágyik, és egyúttal hatalmas pozícióba kíván kerülni. Saját kora szokásai befolyásolják céljait, annak ellenére, hogy ebből a monológból is kiderül: Alberto művelt ember. Irodalmi és filozófiai ismeretei azonban nem elegendőek ahhoz, hogy befolyásolják és a jó irányba tereljék döntéseit. Alberto nevetségessége a tetteiben és a beszédében meglévő kettősségből fakad. Személyiségében egyszerre van jelen az elmélyült ismeretekből adódó reflektáltság és a külsőségek előtérbe helyezése miatti vakság. Albertót gyakran elvakítja a pénz iránti vágy, amely egyúttal a „szennyes világ” által megkövetelt erkölcsök és viselkedésminták követését jelenti, máskor azonban filozófiai és poétikai ismeretekkel rendelkező bölcs férfi képét ölti, aki pontosan átlátja a környezetében adódó helyzeteket. Ám a látás képességét pusztán mások tetteivel szemben birtokolja. A viselkedésében és a megnyilatkozásaiban megtapasztalható különbség partnerei valós vagy vélt minőségéből, rangjából, és a két ember közötti kapcsolat jellegéből ered.

Succiolával, a nyíltszívű fogadósnővel való beszélgetése valamely korábban megkezdett, a két alak számára megszokott dialógusnak tűnik. Succiola épp lakomát készül rendezni Nottola kérésére a fogadóban, és a rengeteg alapanyag láttán Alberto meg akarja tudni, mi történik, ki az a dúsgazdag ember, aki megengedheti magának ezt a fényűzést. „Ah, az Isten szerelmére, Alberto mester, ne bosszantson, ne rabolja a drága időmet azzal, hogy magával beszélgetek” – kezdi a fogadósnő, aztán kétértelmű szavaival, látszólagos udvariasságával burkoltan sértegeti, majd együgyűnek nevezi az öreget.

Succiola: [...] Az Isten szerelmére, ne bosszantson, mert nincs egy parányi időm sem arra, hogy magával töltsen. Ebédidő van, nincs időm csevegni, ne haragudjon.

Alberto: Még sosem láttalak ennyi szokatlan asztalra valóval, ezért kérdeztem meg, mit akarsz tenni ezzel a rengeteg holmival. Tudod, nincs annál nagyobb nagylelkűség, mint amikor az öregekkel készséges az ember, és ezt a szokást már az ősi időkben szem előtt tartották.

Succiola: Gyerünk, naplopók, menjetek be a fogadóba, hamarosan ott leszek én is.

Alberto: Óh, hogy ezerszer áldjon meg az ég, nagylelkű Succiola. Mondd hát: minek az a rengeteg teríték? Kinek készítesz lakomát?

Succiola: Hogy kinek? Tudja meg, a szerencse látogatott el házamba, és mindezt a sok finomságot az a fűszeres szállította, aki a hercegi udvart is ellátja.

⁴⁴⁰ Uo, 119-120.

Alberto: Óh, furfangos Fortuna, oly régen kereslek téged, és te mindig elfutsz előlem! De milyen szerencse vagy te? Hogyan tudsz házban lakni?

Succiola: Óh, (és bocsásson meg nekem ezért), de nagyon együgyű maga. Valóban azt hiszi, hogy maga Fortuna jött el hozzám? Az imént úgy értettem, hogy mivel egy dicsőséges herceg lakik nálam, hatalmas udvartartással, sok arannyal, így megtaláltam a szerencsét, aki vele együtt a házamban hál.

Óh, milyen fősvény, most jól megmondtam neki.

Alberto: Nagyon is jól értettem, mit mondasz, mint ahogy jól tudom, kicsoda Fortuna a forgandóságával együtt, ami a kezében tartott kerék miatt van. De ha az imént korholtam a szerencsét, és ha úgy tettem, mintha nem ismerném, azt csak azért tettem, hogy megmutassam, eddig soha nem beszélhettem róla úgy, mintha oly nagylelkű volna és bőkezűen szórná az aranyat, mivel ha rólam van szó, kincseivel mindig szűkmarkúan bánik és fősvénynek mutatkozik.

Succiola: Igen? Akkor magának igencsak szeretnie kell a szerencsét, hiszen ha a szerencse fősvény, akkor nem is lehet más, mint a maga vérrokona.

Alberto: Hagyjuk ezt a témát; úgy tűnik, hogy ha túl gyakran találkozik ugyanazokkal az ember, és túl hosszan beszélget ugyanazokról a dolgokról, az végül bosszúsággal jár.

Succiola: Jól tudtam én, hogy ez a gombóc nem csúszik le a torkán. De nekem akkor is igazat kell mondanom, ha maga a szívére veszi. Én nem tudok azok után menni, akik sima szájukkal becsapják manapság az egész világot. Ha tudnám, hogy kell csinálni, eliheti, hogy mára nem csak néhány garas csörögne a zsebemben.

Alberto: Persze, persze, Succiola, jól teszed, ha nem piszkítod be magad azzal a vétekek; mivel jobb az igazsággal megsérteni valakit, mintsem hazugsággal tetszést aratni. És bizonyos, hogy azok, akik nap, mint nap hazudnak, megbízhatatlanok, hiszen nem a barátot, hanem a barát szerencséjét és gazdagságát szeretik, és így gyakran romlásba döntenek. És én, ha a szükség úgy hozná, inkább bíznam magam hollókra, mintsem talpnyalókra.

Succiola: Signor Alberto, ha bármit is azért mondtam volna, hogy megsértsem magát, vesszek meg, süllyedjek el!⁴⁴¹

Alberto igyekszik önmagát jó színben feltüntetni, tiszteletreméltó öregembernek mutatkozni, de Succiola átlát rajta, hiszen korábban „túl gyakran találkoztak”, és „ugyanazokról a dolgokról beszélgettek”. Alberto szerepjátéka, disszimulálása sikertelen. A továbbiak során a két beszélgetőtárs közötti dialógus egyre inkább két egymástól elkülönülő, mégis összefüggő szinten zajlik. Az egymáshoz intézett mondatokon túl mindketten belső monológot is folytatnak. Succiola önmagában elmondott mondatai Alberto fősvénységére vonatkoznak, és a figura nyíltszívűségéből adódóan időnként nyíltan is elhangzanak. Alberto belső monológjai valódi célját tárják fel, és szöges ellentétben állnak a Succiolához intézett megnyilatkozásaival. Ezekből

⁴⁴¹ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, im, I/5, 83-84.

derül ki, hogy a tiszteletreméltó, közhelyszerű életigazságok mögé bújó bölcs öregember álcája mögött valóban a fösvenység irányította, kicsinyes ember rejtőzik. Amikor kiderül, mennyire gazdag Succiola vendége, és milyen hosszú ideig száll meg a fogadóban, nem tudja leküzdeni önmagában alapvető lelki alkatát.

Alberto: Nocsak, mit hallok? Óh, miért is nem tudok kuktának öltözni, hogy a fogadóban lehessek, és ingyen ehessek, és hogy félre tehessem azokat az étkeket. És nem csak én, hanem a lánykám is ezt tehetné, így aztán nem tudna oly keveset hazavinni a maradékból, hogy egyetlen alkalommal ne vinne haza egy egész hétre elegendő adagot.⁴⁴²

Alberto nevetségessé válik. Nevetségessége egyrészt a külső és belső beszédben megmutatkozó ellentétből adódik. Az együttélés normáit jól ismerő, irodalmi nyelven beszélő és erkölcsi tanulságokat említő férfi önmagában egészen másként gondolkodik. Gondolatait pedig a pénz iránti vágy irányítja. Ám nem ez az egyetlen tényező, amely irányítása alatt tartja Alberto megnyilatkozásait. A beszélgetést Succiola tartja a kezében, és noha látszólag készséges, valójában arra kíváncsi, milyen mértékben képes a fösvenység eluralkodni a férfin. Alberto valóban bolond öregnek tűnik, akit alapvető lelki alkata irányít, és aki a jelenet vége felé egyre kevésbé képes fenntartani az önmagáról megalkottott külső képet. A fogadósnőnél rendezendő lakoma maradékaíért, a csontokért kuncsorog, amelyeket nem a kutyaéknak, hanem önmaga és lánya ebédjének szán. Az edényeit azért akarja kölcsönadni a fogadósnőnek, hogy aztán még mosogatás előtt visszakapja őket, és a bennük ragadt maradékokat kikaparva jusson ételhez. A gyertyatartóit pedig a gyertyacsonkok reményében kínálja fel. Succiola megjegyzései teszik igazán nevetségessé Albertót, aki ebben a jelenetben úgy viselkedik, mint ahogy azt partnere eleve elvárja tőle: ostoba, fösvény öregembernek tűnik. Végül Succiola rábírra Albertót, hogy adja bérbe házát a hercegnek, és ezzel valóban leleplezi beszélgetőtársa fösvenységét.

Alberto Nottolával szembeni viselkedése egészen más jellegű, és az ímént hosszan idézett részlet fényében nyeri el valódi értelmét, újabb adalékkal szolgálva Alberto disszimulálásáról. A beszélgetés a Rampinóval és Cicalával, az álherceg szolgáljaival folytatott – előjátéknak, felvezetésnek tűnő – szóváltásból alakul ki, amely végül egészen a tettlegességig fajul. A szolgák urukhoz hasonlóan rongyosak és piszkosak, Rampino értelmezhetetlen tolvajnyelven beszél, és ezt látva Alberto először

⁴⁴² Uo. 85.

kineveti őket, majd Succiolának intézve mondanivalóját, szójátékokkal és nyíltan is sértő megjegyzéseket tesz rájuk.

Rampino: No de mit kíván, uram, talán valami szívességet óhaját kérni a mi hercegünkötől?

Alberto: Succiola, tudod, milyen szívességet akarok kérni ezeknek a hercegektől? Azt, hogy parancsolja meg az udvarmesterének, hogy amikor velem beszél, ne jöjjön túl közel, mert attól félek, még a végén tetves leszek tőle.⁴⁴³

[...]

Rampino: No, hát semmit sem akar?

Succiola: De igen is, akar. *(Albertónak)* Na, mondja már! Óh, hát maga szép kis tutyi-mutyi alak, nem való, hogy lógó kezekkel álljon itt. Meg kell valljam, hogy kezd az örületbe kergetni. *(Rampinónak)* Látja, még gondolkodik. Óh, ez itt egy jó nagy ökör, egy mukkot sem akar szólni. No, majd megmondom én, mit akar. Uram, ez az ember itt ki akarja adni a házát a hercegnek.

Alberto: Mi? Én csak tréfáltam önnel, nagyságos és nagyon méltóságos, mondom, szerfelett nagyméltóságú uram.

Rampino: Nocsak, jól látom, hogy ez a nemesember kételkedik nemességem felől? Ráadásul nagyságos és kiváló hercegem nemességében is kételkedik. Mondja, ha becsületes ember, vajon nem hitte-e azt, hogy csavargó vagyok? Mondja csak, nem haragszom meg, mondja csak, szívességnék fogom tekinteni.

Alberto: Nem akarok hazugság miatt pokolra jutni. Így igaz, és ha magára néz, minden vaksi ember azt gondolná, hogy csavargó.

Alberto ez esetben nem titkolja el, mit gondol. Beszélgető partnere a külsejéből ítélve alacsony rangú, így semmi haszon nem származhat a disszimulálásból. Alberto viselkedésmódját alapvetően meghatározza annak az embernek a társadalmi státusza, akivel szemben találja magát. Így történik ez a jelenet további részében is, amikor megérkezik a „herceg”. Alberto először a látvány, a külső megjelenés alapján ítéli meg Nottolát, és erre az ítéletre alapozza beszédét, amely megvetéssel teli, hiszen a „herceg” púpos, sánta, rosszul öltözött és piszkos, aki megérkezésekor ráadásul a nadrágjába is piszkít.⁴⁴⁴ Nottola külseje és a neki tulajdonított rang közötti ellentét irányítja Alberto megjegyzéseit, amelyeket Succiolához, illetve a „herceg” szolgálaihoz intéz továbbra is, ám nem titkolja ellenszenvét, szavai sértőek. „Udvarmester úr, az Isten szerelmére, mondja meg nekem, hogy hívják ezt a herceget? Tán csak nem a hasmenés hercegének?”; „Micsoda szolgálak, miféle udvartartás, minő nevetséges dolgok! Még

⁴⁴³ Uo. I/6, 89.

⁴⁴⁴ Ez utóbbiból a szolgálak és a herceg közötti komikus epizód, *lazzi* születik.

Hérakleitoszt is kacagásra bírná, Arpokratész pedig azt mondaná: 'Naplopók, gályára veletek'".⁴⁴⁵

Alberto megveti Nottolát, de megjegyzései csak Nottola megjelenésének és viselkedésének tükrében válnak valóban maró gúnnnyá. A szavak és mondatok a szituációkban nyerik el értelmüket, és a másik ember, az ellenjátékos játékára vagy némajátékára van szükség ahhoz, hogy jelentéssel teljenek meg. „Óh, milyen méltóságteljesen ül” – jegyzi meg Alberto Succiolának, amikor a meglehetősen bizarr küllemű herceg helyet foglal.⁴⁴⁶ „Óh, mit hallok! Egészen biztos, hogy annak a púpnak nem is arannyal, hanem gyémántokkal és rubintokkal kell tele lennie” – jegyzi meg magában, amikor Nottola pénzes zacskót nyújt át Succiolának, hogy rózsavízet és cédrusvizet vásároljon, és azzal takarítsa fel az utcát.⁴⁴⁷ Nottola megjelenése és gazdagsága, viselkedésmódja és bőkezűsége közötti ellentét megzavarja Albertót, a másokkal szemben sikeresen használt kommunikációs stratégiái itt csődöt mondanak. Nem disszimulál, de megvető sem lehet nyíltan, így bizonytalanná válik, önmagában beszél, vagy másokhoz intézi szavait, hiszen nem tudja jól bevált szerepeit érvényesíteni Nottolával szemben. A döntéshez külső segítségre van szüksége, és a pénz, a darabnak ez a lélektelen *deus ex machinája* adja meg a választás lehetőségét. Alberto viselkedésében megfigyelhető változás az arannak köszönhető:

Succiola: [...] Nagyságos uram, addig-addig kérdezősködtem, míg házat nem találtam.

Nottola: Igen?

Succiola: És ez az úr itt a ház tulajdonosa. (*Albertóhoz*) Lépjén előre! Nna! Óh, micsoda esetlen ember, ösztökélni kell, óh, milyen modortalan.

Nottola: Csak lassan, ne jöjjön ennyire közel, lépjen hátra két nagy lépést!

Alberto: Tessék, uram, egy, kettő, és ezzel a harmadik lépéssel a téren találkozunk.

Succiola: Álljon meg, álljon meg, Alberto!

Nottola: Udvarmester!

Rampino: Uram?

Nottola: Kutassa át egy kicsit.

Rampino: Tessék, kész vagyok, uram. Álljon meg, ne mozduljon, jóember!

Alberto: Ezt miért tették velem?

Nottola: Lassan, lassan, ne mocsanjon! Sok az ellenségem, és azt akarom, hogy aki szól velem, azt először kutassák át.

Rampino: Nincs nála egyetlen gyilkos eszköz sem, uram.

⁴⁴⁵ Uo, 90, 91.

⁴⁴⁶ Uo, 92.

⁴⁴⁷ Uo, 93.

Nottola: Uram, én nem alkudozom magával a házbértől, hanem ajándékokról és szívessegekről beszélek. Jöjjön közelebb, megengedem!

Alberto: Itt vagyok, közelebb léptem. Még közelebb jöjjenek?

Nottola: Igen, még. Még, még egy kicsit. Most térdeljen le!

Alberto: Kíváncsi vagyok a végére. Tessék, letérdeltem.

Nottola: Hajtsa előre a fejét!

Alberto: Succiola? Mi ez?

Succiola: Na, gyereünk!

Alberto: Remélem, ez az ember nem a hóhér. Tessék, előre hajtottam.

Nottola: Most a nyakába akasztom ezt az ötszáz aranytallér értékű láncot.

Succiola: No, most mit mond, Alberto? Most nem érzi magát ostobának? Látja, szüksége van rá, hogy megmondjam, mit tegyen. Látja, én nagylelkű vagyok.

Alberto: Uram, minden rossz megjegyzésért, amit önre tettem, most alázatosan kérem bocsánatát.

Nottola: No, álljon fel, lássuk azt a palotát! És könyörögjön az Éghez, hogy tessék nekem, és hogy ajándékol akarjam elfogadni!

Alberto ettől a pillanattól kezdve szervilissé válik, alázattal kiszolgálja Nottolát, minden kívánságát teljesíti. Még lányát is arra kényszeríti, hogy túrje el a furcsa és visszataszító herceg jelenlétét otthonukban. A pénznek köszönhetően Alberto újra tudja, mit kell tennie. A gazdag, de bizzar küllemű herceggel szembeni viselkedésében a disszimulálást kell választania.

Alberto: Hallgasson rám, uram! Ön az, akit a világon valaha is a legnagyobbaknak neveztek, mivel vérenek nemessége, és kezének bőkezűsége páratlan a földön.

Nottola: Jól van, jól van, végül is ön azért született, hogy engem dicsőítsen, és én azért, hogy megjutalmazzam ön ezért. Kövessetek, szolgák, és önök is jöjjenek! Fogják meg a kezem, mert én úgy járok, mintha passamezzót táncolnék!⁴⁴⁸

Alberto öntudatosan építi fel viselkedését Nottolával szemben, és céljait a már idézett monológ tárja fel. Viselkedésében az alázat és a szolgalelkűség különböző fokozatait valósítja meg. A III. felvonásban egyenesen talpnyalóvá válik:

Nottola: Szolgák, képzeljétek el, hogy én vagyok az ég, és az égen ott a Nap, ami sárga, és a Hold, ami fehér. Az égtől sem a Nap, sem a Hold nem távolodik el, ehhez hasonlóan sose távolodjatok el tőlem, hanem egyikötök a jobb, másikötök a bal oldalon álljon ezekkel a nagy, széles

⁴⁴⁸ Uo, 97. Alberto a III. felvonás 7. jelenetében hosszú monológban dicsőíti Nottolát, mint aki a nagylelkűség és önzetlenség legfőbb példája. Uo, 135.

és nehéz tálcákkal a kezében! Az egyik a Nap korongja lesz, teli arany dukátokkal, a másik a Hold korongja lesz, sok-sok ezüstpénzzel.

Alberto: Nagyságod előtt alázatosan a földre borul Alberto, az ön hűséges szolgálja.

Nottola: Áh, szegény Albertóm, hatalmas kegyben akarom részesíteni önt.

Alberto: És miben?

Nottola: Hogy menjen, és hozzon nekem egy székot. Nosza, gyorsan, menjen már!

Alberto: Itt vagyok, uram. Nagyságos úr, engedje meg, hogy leporoljam a ruháját.

Nottola: Elég, elég, hiszen minden ruhát csak egyetlen napig hordok.⁴⁴⁹

Alberto egyre nevetségesebbé válik. Viselkedése teljesen ellentmond annak a korábbi megnyilatkozásának, amelyben a talpnyalókról beszélt. Nottolát a gazdagsága miatt szereti, minden tettével hazudik, és bármire képes, bármit eltűr, csak hogy gyarapítsa vagyonát. Alberto a komikus vakság megtestesítője ezekben a jelenetekben, aki, noha a többi szereplő szemében ostobának tűnik, mégsem az. Alberto valójában nem ostoba, pusztán vak, aki az általa választott viselkedésmód helyességéről oly mértékben meg van győződve, hogy nem veszi észre, mennyire ellentmond minden gesztusa annak a képeknek, amit önmagáról korábban felépített. Nevetségessége abból is fakad, hogy meggyőződése végletesen komoly, és nem érzékeli, hogy a választott szerepjátékot ügyetlenül játssza. Alberto rossz színész, aki egyszerre több, egymással ellentétben álló képet próbál fenntartani önmagáról, és képtelen megtalálni azt a távolságot, amelyből mindegyik jól kezelhető. Vaksága abból is adódik, hogy nem lát rá szerepeire, sem önnön lelkére, így bábbá válik, akit a pénz ereje irányít. Bábként pedig nem veszi észre azt sem, hogy a pénz segítségével elérni kívánt megbecsülés egyre távolabb kerül tőle.

Alberto nem ostoba, de ezt csak egyetlen ember, Prudenza, a lánya tudja róla. Néhány jelenettel korábban kettejük párbeszéde egészen más emberképet rajzol meg az apáról. A beszélgetés ebben az esetben is a gazdagság körül forog, Alberto próbálja meggyőzni lányát arról, hogy a legjobb választás az volna, ha Nottolához menne férjhez. A kettejük közötti dialógust az irodalmi és filozófiai ismeretekből származó elmésség határozza meg, érzelmi szempontból pedig a szeretet és a tisztelet. Prudenza tiszteli apját, de – nevéből adódóan – okos és óvatos is egyúttal. Saját életének szabad alakítása érdekében a megtanult bölcsességekre támaszkodik, igyekszik meggyőzni apját saját elképzeléseiről, de egyúttal tiszteletben tartja az apai tekintélyt is.

⁴⁴⁹ Uo, III./6, 126.

Óvatosságból igyekszik elleplezni érzéseit, ám érveivel nyíltan kifejti véleményét a házasságról, a gazdagságról és a szerencséről.

Alberto: Mondd, nem tűnik úgy neked, hogy itt az ideje férjhez menned?

Prudenza: De igen, apámuram.

Alberto: Ne, ne azzal beszélj, hogy izegsz-mozogsz, grimaszolsz, hanem a nyelveddel! Ne hallgass, hiszen az orvosnak és az apának mindent el kell mondani! Nem örülnél, ha férjhez mehetnél?

Prudenza: De igen, uram.

Alberto: És különösen akkor volna-e kedved hozzá, ha azt mondom, találtam neked egy gazdag urat?

Prudenza: (*magában*) Óh, szívem, miféle rossz előérzettel töltesz el? Biztos, hogy arról a hercegről akar nekem beszélni.

Alberto: Ne, ne, ne magadban beszélj, beszélj csak velem! Mondd csak el, mit gondolsz! Mondj el mindent annak az embernek, aki a legjobbat akarja neked a világon!

Prudenza: Elmondom, apám és uram. Amikor férjhez kell majd mennem, inkább egy művelt és szegény férjet szeretnék, mintsem egy pénzzel teli gazdag embert, aki értelmében szegény. (*magában*) Nosza, ha ő a hercegről beszél, én Orazióról fogok beszélni.

Alberto: Tetszik nekem ez a komoly beszéd ebben a komolytalan életkorban. Ebből látszik, hogy az olvasással apádat utánzod érényeiben. De tudd meg, szeretett lányom, hogy amikor megkérdezték Szimónidészt, a költőt, hogy mit szeretne inkább, a gazdagságot vagy a bölcsességet, ő így válaszolt: „Én azt nem tudom bizonyossággal, de látom, hogy a bölcsék mindig a gazdagok kapuja előtt ülnek”.

Prudenza: Én sem tudom. Ám maga Anakreón is, amikor ajándékba kapott Polükratésztől öt talentumot, és már két éjjel nem aludt, mert azon járt az esze, hogy mit csináljon vele, visszavitte az öt talentumot, és ezt mondta: „Fogd, uram, mert ez a pénz oly nagy értéket képvisel, hogy miattuk megzavarodott az elmém és a szemem”. És ha az erényesek a gazdagok kapujánál vannak, nem azért vannak ott, hogy belépjenek, hanem azért, hogy kijöjjenek, mert, ahogy Diogenész mondja, az erény nem lakozhat a gazdagok házában.

[...]

Prudenza: Emlékezzen rá, óh, drága apám, hogy a bölcs Apellész, az athéni festő, amikor megkérdezték tőle, hogy miért festette le a szerencsét állva, akkor így válaszolt: „Azért, mert nem tud ülni”. Ne higgyen a szerencsében, és higgye el nekem, hogy elveszti az eszét az az ember, akit túlzottan dédelget Fortuna; és ráadásul tudni kell róla, hogy azt mondják rá, hogy gonosz, mostoha, büszke, megfontolatlan és vakmerő.

Alberto: Ez így helyes, ha valaki rosszat akar mondani a szerencséről. De Curtius, a történetíró, jót akar mondani róla: „Aki visszautasítja a szerencsét, megérdemel minden rosszat”. Így aztán csendesedj el, ne szólj többet, nehogy ott, ahol bölcsnek akarsz mutatkozni, önhitnek tartsanak! És tudd meg, hogy a természet két fület és egy nyelvet adott az embernek, hogy többet hallgasson, mintsem beszéljen.

A hosszú jelenet során apa és lánya egymás tanítóivá válnak, egymásnak felhozott érveik, és az elmondott idézetek egymás kölcsönös tanítását is szolgálják. Alberto ebben a jelenetben egészen más embernek tűnik. Annak ellenére, hogy alapvető lelki alkata uralkodik rajta itt is, mégis képes gondolkodni, és mivel nem tud komoly érvet felsorakoztatni céljai mögé, atyai tekintélyére támaszkodva szakítja meg a beszélgetést. Prudenza érvei és az idézetek hatással vannak Albertóra, de erejük nem elegendő ahhoz, hogy kimozdítsák az apát a komikus vakság állapotából.

Ha Albertón pusztán alapvető lelki alkata uralkodna, ha személyisége egyszerű és egyöntetű volna, és a legkülönbébb szituációkban azonos módon viselkedne, alkalmatlan volna arra, hogy Andreini színházában megjelenjék. Alberto azonban nem egysíkú színpadi személy. Ő a vakság és a bölcs belátás ellentétének feszültségében él, amelyet végül újabb kívülről érkező segítséggel képes csak feloldani. Ebben az esetben a szerelem és a tisztesség példája lesz Alberto segítségére. A IV. felvonás utolsó jeleneteiben Nottola és udvartartása a két sarlatán, Rondone és Schiavetto előadásán vesz részt, amelynek végén Orazio rosszul lesz attól a szertől, amit ajakillatosítóként kóstoltatott meg vele Schiavetto. Mindenki azt hiszi, hogy Orazio meghalt, Schiavettót elfogják, és halálra ítélik. Ám ekkor a szolgaruhában megjelenő alakról kiderül, hogy nő, és hűtlen kedvesét, házastársát, Oraziót kereste utazásai során. A szer, amit a férfinak adott, nem volt méreg, csak rosszulletet okozott, Orazio pedig él. A bíróság köré gyűlt emberek Schiavetto történetét hallva kegyelmet kérnek a nőnek, és végül a bíró megkegyelmez az elvesztett tisztességét helyreállítani szándékozó asszonynak, aki immár visszanyerte saját nevét, és újból Florinda lett.

Ezt a történetet hallja Alberto is, és amikor hazatér, saját hajadon lányát Fulgenzio karjai között találja. A történet fontos mozzanata, hogy Prudenza eredetileg Oraziót szerette, és már-már a csalfa férfi újabb áldozata lett, miközben teljes mértékig visszautasította Fulgenzio őszinte szerelmét. Végül Fulgenzio csellel, Orazióknak adva ki magát belopózik Prudenzához, akivel egymáséi lesznek. Amikor kiderül a csalás, hosszú párbeszédben Fulgenzio meggyőzi Prudenzát őszinte szerelméről. Ekkor lép a színre Alberto, aki azt látja, hogy lánya az egyébként szegény és művelt fiatalembert megöleli.

⁴⁵⁰ Uo, III./2, 122-124.

Alberto: Hohó! Ki engedte ezt meg neked, Prudenza kisasszony? És önnek, köpenybe bújt Fulgenzio úr? Ezt a viselkedést tanítják azok a nemes szokások, amelyekről azt mondta, hogy az anyatejfel szívta magába? Azt hiszi, hogy ezzel vége is ennek a dolognak? Ennek a sértésnek? És te, elvetemült, azt mondtad, hogy nem szereted Fulgenziót, és most itt találalak, ahogy öleled, és ráadásul az utcán? Ah, nagyon is igaz, hogy az egész világ is kevés volna ahhoz, hogy megállítsa a nőt, ha az eszébe veszi, hogy utat engedjen csillapíthatatlan bujaságának! De miért az utcán feded fel előttem botlásodat, hogy ezzel felfedd azt az eszközt is, amivel megbüntethetlek? Add ide azt a fegyvert, azt akarom, hogy ha már halott vagy a tisztességben, halott légy az életben is!

Prudenza: Kegyelem, apám! Jaj nekem, elmenekülök.

Fulgenzio: Hohó, álljon meg, uram, kedves apósom, egyetlen apám!⁴⁵¹

Fulgenzio és Prudenza egymás védelmére kel, míg nem Prudenza közli apjával, hogy ha már hálnia kell, azt szeretné, ha Fulgenzio keze által halna meg. Ekkor Alberto váratlanul megváltoztatja viselkedését.

Prudenza: Jaj, drága apám, ha halálos sebet akar rajtam ejteni, azt kívánom, hogy az a fegyver sebezzen meg, amit Fulgenzio derekáról kötöttem el, az legyen az, ami meggyilkol, mert boldogan halok meg az ő dolgai által.

Alberto: Te, vakmerő! Csúfolódsz velem? Azt hiszed, nem értem kétértelmű szavaidat? Most, amikor azt kívánod, hogy Fulgenzio fegyvere által halj, úgy legyen! Te, Fulgenzio, vedd elő fegyvered, bizonyára jól tudsz bánni vele, hiszen a fiataloknak mindig keze ügyében van a fegyverük. Rajtad a sor, hogy megadd azt a döfést, amire az itt jelenlévő fehérszemély annyira vágyakozik.

Fulgenzio: Soha. Az nem lehet, hogy meg kelljen gyilkolnom azt, aki az életem.

Alberto: Ejnye, nem értettél meg.

Prudenza: Én jól értem, apám.

Alberto: Igen? Óh, mennyire bölcs az asszony, amikor az érdekeiről van szó! Nosza, gyerünk, és mivel inkább akarok apaként megbocsátani, mintsem haragosként bosszút állni, megbocsátok nektek. Öleljétek, és csókoljátok meg egymást!

Prudenza: Micsoda, apám?

Alberto: Nocsak, te ravasz, vakmerő és mohó voltál – ezért még számolunk –, most pedig tisztességes akarsz lenni, mintha elment volna az étvágyad. Csókoljátok meg egymást, azt mondtam, mert ha nem, mindkettőtöket meggyilkollak!

A két szerelmes nem érti, mi történt Albertóval, aki először magán kívül volt a haragtól, majd egyik pillanatról a másikra, hirtelen és váratlan váltással engedékeny és megbocsátó apa lett. Alberto azzal magyarázza a saját viselkedésében beállt változást, hogy elmeséli Schiavetto/Florinda csodálatraméltó történetét. Megbocsátásának oka az, hogy saját lánya és Fulgenzio szerelmében ugyanazt az értéket pillantja meg, amit az

⁴⁵¹ Uo, 177-178.

elmesélt történet is hordoz: az igaz, hű, *feltétel nélküli* és önfeláldozó szerelem/szeretet példáját. Albertót mintha kicserélték volna. A személyiségében beállt, ugrásszerű változás a szerelem/szeretet hatalmának köszönhető. Ez az egyetlen hatalom, ami képes megbirkózni a pénz hatalmával. Ez az erő teremt egyensúlyt a szereplők életében, és nem pusztán a fiatalokéban, hiszen itt nem is magáról a szerelemről/szeretetről van szó, hanem arról a minőségről, ami akár a fiatalok közötti szerelemben, akár a gyermekek és szülei közötti szeretetben megnyilvánul a darab utolsó jeleneteiben. A feltétel nélküliség az a minőség, amely képes uralkodni a színpadi személyek mohóságán, kapzsiságán, és felszabadítja őket az anyag rabsága alól.

Alberto változása hirtelen és váratlanul következett be, mintha visszanyerte volna elveszett látását. A komikus vakság megtestesítője egyetlen pillanat alatt a megfontolt bölcsesség példaképévé vált, és a továbbiakban minden helyzetben bölcs öregembernek tűnik, akinek bölcsessége nem valamiféle megteremtett szerephez tartozó álca, nem pusztán külsőség, hanem minden helyzetben megnyilvánuló reflektáltság. A változás dramaturgiai szempontból a Brecht által emlegetett módon, ugrásszerűen következett be, és ez az ugrás teszi élettel telivé az alakot. Andreini természetesen nem bízta a véletlenre ezt a változást, az epizódban az elméletének egyik fontos mozzanatát dugja el. Itt ugyanis senki sem állíthatja, hogy maga a szerelem/szeretet okozza ezt az ugrást. Alberto érzéseiben semmilyen változás nem történik. Nem ő lesz hirtelen szerelmes, és a szeretet más formái sem törnek rá váratlanul. Alberto egy történetet hall, mások életének példája hat rá akkora erővel, hogy önnön viselkedését megváltoztassa. A mese, mások élettörténete döbbsenti rá Albertót arra az igazságra, amit Andreini a *La Ferza*-ban fejt ki, tudniillik, hogy „a nagyság, a tekintély és a szerencse jótéteményei” csak „álmok, árnyak, por, föld és végül hamu”.⁴⁵² Ez az egyetlen „csodálatos” történet,⁴⁵³ Florinda története mintha Prudenza korábbi érveit vitte volna színre, és meggyőzte Albertót anélkül, hogy bármiféle értelmezést kényszerített volna rá. A mese teszi az apát reflektálttá, és egyetlen történet képes rábírni, hogy „a legigazabb igazra vágyva és áhítózva az értelem irányítása szerint éljen”.⁴⁵⁴ Az értelem azonban itt nem azonos a racionális gondolkodással, és ezt Alberto esete tárja fel. Ahhoz, hogy valóban az értelem irányításával élje életét, Albertónak nem elegendő a megtanult bölcsességek,

⁴⁵² G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 534.

⁴⁵³ Alberto nevezi csodálatosnak a történetet.

⁴⁵⁴ Uo, 534.

aforizmák, definíciók és példabeszédek ismerete. A jelszavak és szabálygyűjtemények mit sem érnek az életben. A valódi értelemhez a racionális gondolkodáson túl szükség van az irracionális képességekre is, a fantáziára, ami a mesék képteremtő erejéből táplálkozik. Alberto e két képesség, a racionális és irracionális gondolkodás egyesítésével nyeri vissza látását, és válik valóban megfontolt öregemberré.

I. A beszéd és az írás rendje

Ergasto a *La saggia Egiziana* című dialógusban a világ és a színház elől menekülve olyan világ képét rajzolja meg, ahol minden emberi érték megfordult, ahol a gazság, a hazugság, az igazságtalanság uralkodik. Az emberi élet világánál még a vadállatok birodalma is biztonságosabb otthont nyújt a békére vágyó ember számára: „Óh, szennyes világ, gonosz és állhatatlan, Istenemre, mennyire világosan látom ma, hogy még mindig káosszal táplálod a szentségtelen szokásokat”.⁴⁵⁵ Ergasto tapasztalatai szerint az emberek világában a káosz uralkodik. Hiányzik a rend, mert az ember a feje tetejére állít minden elvet, szabályt, törvényt, amellyel a zűrzavar megszüntethető lenne. A világ csalás, hazugság, káprázat, és az ember a legszörnyűbb teremtmény benne, ő az egyik Gorgó, a káosz okozója, a pestist hozó vész,⁴⁵⁶ minden baj magva és eredője, a pokol összes szörnyetegénél kegyetlenebb létező. A világ borzalmas hazugságaitól csak úgy lehet megmenekülni, ha az önmaga valódi emberségét, az erényt megőrizni vágyó ember az erdők, a hegyek, a vadak világában rója a maga útját. Ergasto számára a magány az egyetlen menedék.⁴⁵⁷

Noha Ergasto a világ összes borzalma közül épp a színházat véli minden gonoszság eredőjének, szavaiban ugyanazokat a gondolatokat fedezhetjük fel, amelyeket más írásokban Andreini saját neve alatt fejt ki az *'arte'* védelmében. A *La Ferzában* a színház elleni vádak cáfolataként felhozott érvei időnként a szerző világról kialakított véleményét is tükrözik. Az emberi törvények állhatatlansága és bizonytalansága képezi e vélemény alapját. A társadalmi szabályok, az állami törvények értelmetlen és öncélú változása vagy értelmezése olyan rend nélküli államrendet hoz létre Andreini szerint, amelyből épp az „igazság és a törvények

⁴⁵⁵ „O mondo immondo, perfido e 'ncostante / Quanto chiaro per Dio oggi comprendo, Ch'ancor di *caos* l'empio costume serbi”, *La saggia Egiziana*, im, 10.

⁴⁵⁶ „Fra quante Idre, Gorgon, Cerbari, Scille / Sono racchiusi giù nei laghi inferni, / Nullo altro v'è che'n crudeltate avanzi / Quell' orrendo Gorgon ch'uomo fu detto” / Oh pestifero seme, oh mondo infesto!, Uo, 11.

⁴⁵⁷ „Con lagrime di sangue e sospiri / Di foco, patteggiar col cor, con l'alma, / Di viver *solitario* in quegli e 'n queste / Alpestri dorsi e ruvinose valli, / Sol per sottrarmi da gl'inganni e scempi / *Che sott'ombra di bene il mondo apporta:*”, Uo, 22-23.

szeretete” hiányzik.⁴⁵⁸ Maguk a törvénykezők „rabolják meg a törvényt”,⁴⁵⁹ hiszen jutalomban részesítik azt, aki a köztulajdont rabolja meg, míg a kis tolvajt megbüntetik. Ezek az állhatatlan, önös érdekek szerint változó törvények nem az igazságot, tehát nem a rendet szolgálják. Az erény és a vétkek kérdése nem valami állandó, biztos alapon nyugszik, hanem a bizonytalanság talaján, amely előítéletekből és érdekekből áll. Ezzel minden felborul a világban, semmi sincs, ami megmutatná az embereknek, mi a *valóban* helyes cselekedet.

Andreini Ergasto szájába adva a szót éles kritikát fejt ki az emberek világáról, az emberek társas életéről, ahol nemcsak az egyes ember belső bizonytalansága, változékonysága okoz gondot, hanem a világ maga a gond eredete. A feje tetejére állított emberi világrend, vagy a biztos rend hiánya az emberi létezés terében az emberek reménytelenségének okozója is egyúttal, ahogy az Ergasto történetén keresztül megmutatkozik. Ergasto reményvesztett: „Minek élvezni a fényt? Mi értelme, hogy az ember a derűs éjjeli égen a csillagokban gyönyörködjön?”. A világ dolgai, az emberi élet – amelyet Andreini „élő halálnak” vagy „lét-halálnak” nevez (*morte vitale*)⁴⁶⁰ – értelmetlensége űzi Ergastót a vadonba, aki ezzel az önkéntes „halállal” próbál szabadulni reménytelenségétől.⁴⁶¹ Ergasto az emberi rációt testesíti meg, amely elvesztette létalapját az emberek között, hiszen nem a jót, hanem a csalást találta meg a „jó árnya” mögött. Ez az árny (*ombra*) a színházi előadások keltette látszatra is utal ez esetben. Arra a képre, amelyet a színház teremt meg, és amely Ergasto szemében a legnagyobb csalást képviseli az emberi világban.

A vele szemben haladó egyiptomi matróna, aki az alexandriai misztikus, hermetikus tudást képviseli, az asztronómia, valamint Platón és Arisztotelész műveinek ismerője, és a *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*-ban megjelenő Igazság allegorikus alakjának párja, egészen más világ képét rajzolja meg.⁴⁶² Az ő

⁴⁵⁸ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 514 és 517.

⁴⁵⁹ Uo, 514.

⁴⁶⁰ G. B. Andreini: *La Ferza*, 491. „Le differenze della vita o di questa *morte vitale* sono tre”. „De la vita mortal lo specchio e l'alma, / il trofeo di Virtù, dunque, tu appelli / Orridi di Medusa infame capo?” La saggia Egiziana, im, 27. Ugyanezt a kifejezést használja Augustinus is a *Vallomásokban*: „Mit mondanék neked, Uram Istenem, mint hogy nem tudom: honnét jöttem én e valamibe, amit halandó életnek vagy inkább *élő halálnak* nevezzek [...]”. Augustinus: *Vallomások*, ford. Városi István, Budapest, Gondolat, 1987, 29.

⁴⁶¹ „A la morte t'offristi, distruggendo / Te medesimo, odiator fatto del mondo!” – mondja Egiziana Ergastónak. Uo, 25.

⁴⁶² Az idős egyiptomi asszony a szöveg szerint a bölcsességet képviseli, így a misztikus / neoplatonikus / hermetikus gondolkodásban jelentős szerepet játszó Szofia megtestesítője. Alakja több ponton Platón Diotimáját idézi fel, azét a nőt, aki már nem ifjú, és aki a szerelembe avatja be a fiatal Szókratészt. Egiziana Ergasto színházi beavatásával egyúttal az isteni törvények, a szépség, a dicsőség és az erény

világa derűs, a természet uralkodik benne, mindennek saját helye és értéke van, a növényeknek, állatoknak éppúgy, mint az embereknek, hiszen mindent Isten teremtet. Az isteni alkotás pedig jó. Az emberek létezésének terében a kitüntetett hely, „a világ uralkodója” Firenze,⁴⁶³ az „örök virág / amelynek gyökerei a földben erednek, illata az Égbe száll”.⁴⁶⁴ De vajon miért épp Firenze városa válik a világ középponti helyévé Egiziana szemében? A válasz az ember egyik képességében, erényében rejlik: Firenze az emberi alkotásnak, invenciónak, kreativitásnak köszönheti nagyságát. Ez a város adott otthont a legnagyobb költőknek, festőknek, filozófusoknak, szobrászoknak, és nem utolsósorban a nagy színészeknek és színésznőknek, köztük Isabella Andreininek, a szerző édesanyjának.⁴⁶⁵ Firenze a szabadság hazája, ahol a dicső Medici család uralkodik, és ahol épp ennek az uralkodásnak köszönhetően születnek hatalmas emberi alkotások. Az idősegyiptomi asszony az alkotás képességét tekinti a legfontosabb emberi erénynek, függetlenül attól, hogy a kormányzás, a bölcsélet, a költészet, a szobrászat vagy a színészet területén hoz-e létre alkotásokat. Az emberi élet lehetőségeit – természetéből fakadóan – határtalannak tekinti, hiszen az ember mint alkotó képes meghaladni a földi lét határait. A színház minden mesterség közül a leghatalmasabb a szemében, hiszen az Ég – az égiek színháza – tükröződik benne, és olyan eszköz, lehetőség az emberek kezében, amellyel utat nyithatnak az égi világ felé, a valódi jó, az örökkévalóság, a rend birodalma felé.⁴⁶⁶

Noha a *La saggia Egiziana* két szereplőjének egészen más a véleménye a világról, az emberről, mégis van egy pont, amelyben mindketten végig egyetértenek. Ez pedig a rend kérdése. A ráció és a misztikus/irracionalis gondolkodás vagy szemléletmód, noha másként és másutt, de a rendet kívánja meg.⁴⁶⁷ Ez a rend a dialógus

világát is feltárja a fiatalember előtt. A másik dialógus allegorikus alakja, az Igazság, a latin hagyományokra épül, ám mind jellegében, mind mondanivalóját tekintve azonos elveket vall az egyiptomi asszonnyal. Egiziana mindemellett olyan elképzeléseket fogalmaz meg a világról, amelyekben könnyen felismerhetők Cicero társas életéről vallott gondolatai a *De officiis*-ben. Vö. Cicero: „A kötelességekről”, in: *Válogatott művei*, Boronkai Iván et al. (ford.), Európa, Budapest, 1987. 343-345.

⁴⁶³ „Flora è reggia del mondo”. Uo, 17. Firenze ezzel a névvel való jelölése a szöveg értelmét tovább gazdagítja. Egiziana, aki a természetet értelemmel rendelkező létezőként köszönti és beszél hozzá, a természetre való utalásaival és a Flóra név használatával az emberi élet, alkotás természetét közelíti a növények, az állatok, az erdők és a mezők természeti környezetéhez, az isteni teremtmények világához. Firenze neve természetes módon utal a virágra, virágzásra.

⁴⁶⁴ „... eterno fiore / C’ha in terra le radici e ’n Ciel gli odori” Uo. 17.

⁴⁶⁵ Uo, 17-22.

⁴⁶⁶ „Ne’ gran palchi del Ciel mostra superna / Fanno gli Divi a le beate schiere; / Qua giú, pompa mortal di virtù carca / Lampeggia ognor a neghiosa gente, Adito aprendo a l’opre egregie e alme”. Uo, 26.

⁴⁶⁷ Egiziana alakjának irracionalitása a hermetikus, misztikus vagy még inkább a neoplatonikus filozófiákra jellemző szemléletmódot képviseli. Tudniillik azt, hogy az ember a tudás, a megismerés erejével emelkedhet fel ismét az isteni birodalomba, ahonnan eredetileg az anyag (tehát a rossz) uralta földi világba szállt. Plátón és Arisztotelész nyomán ez a szemléletmód feltételezi, hogy a megismerésben

több helye alapján a beszéd, az írás rendezettségében, bölcsességében tükröződik. Az beszéd és az írás rendje teszi lehetővé a racionális és irracionális közötti párbeszédet. Ergasto csak azért áll szóba az asszonnyal, mert annak beszéde isteni, királyi származásról, bölcsességről tanúskodik: „Óh, mennyire feltártad előttem beszédeddel [...], hogy Athén Istennője aranyozta be homlokod”; „A beszéddel isteni külsőt nyersz”.⁴⁶⁸ A „mély, bölcs beszéd” (*saggio dir profondo*)⁴⁶⁹ – amelynek létezésében Ergasto már nem is hitt – lesz az „arany kulcs”, amellyel „a bölcs Asszony” a – színház képviselte – erény hatalmas kapuját nyitja meg a fiatalember előtt.⁴⁷⁰ Ez az erény pedig szintén az írásra vagy a kompozícióra, az alkotásra épül.

Az írás, a szavakból, tettekől, szokásokból szőtt (előadás)szöveg, a szép, bölcs, szellemes beszéd használata avatja a színházat is a rend, az összhang, a harmónia otthonává. A színház az írás vagy a kompozíció rendjét használva az emberi élet irányítójává, a reménytelenség vigasztalójává válhat.⁴⁷¹ Maga az írás vagy kompozíció határozza meg a színházi előadások, darabok, komédiák értékét is. Az írás – vagyis a rendezettség – léte vagy nemléte különbözteti meg egymástól a jó és a rossz színházat, és ez választja el a szakrális/keresztény színházi gyakorlatot a profán/pogány látványosságoktól. A jó, a szakrális/keresztény, a nyelvileg és gondolatilag megkomponált, az írás rendjét képviselő előadások forrása a bölcsesség. A „bölcsék által komponált (*composto*) komédiákban mindig úgy vannak elrendezve a dolgok, hogy az egész mű gyümölcsöző legyen” – állítja az Igazság alakja is Mómosszal folytatott párbeszédében.⁴⁷² Az ily módon megalkotott darabok bemutatják az erényes tetteket és szokásokat, ám ugyanakkor azokat is, amelyek valamilyen hibából,

(a kontemplációban, a legfőbb szép, jó és igaz megragadásában, vagy a teremtet világ megismerésében) szerepet játszik az isteni elragadtatás, szükség van a képzelet vagy fantázia közreműködésére, vagyis az *anima rationale* az irracionális mozzanattal kiegészülve képes racionális diskurzust, esetleg tudományt teremteni. Vö. Gontier-Lesevič: *Enciclopedia filosofica*, Voce „Irrazionalismo”, Firenze, Lucarini, 1982. 766. Irracionális helyett használhatnám a szuprarácionális vagy szupradiskurzív fogalmait is. Az Egiziana által képviselt szemléletmód feltételezi egy ultraracionális és ultradialektikus megismerési eszköz létét, amely közvetlen kapcsolatba állítja a lelket a létezés abszolút formáival. Ez az eszköz Bruno filozófiájában az *eroico furore* és a *spiritus phantasticus*, Spinozánál az *amor intellectualis Dei*, Andreininél pedig a színház.

⁴⁶⁸ „O come favellando a me dimostri [...] Che d’Atene la Dea tua fronte indora” „Apri col favellar divo sembiante” G. B. Andreini: *La saggia Egiziana*, im, 16.

⁴⁶⁹ Uo, 50.

⁴⁷⁰ Uo, 50-51.

⁴⁷¹ Vö. G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 491; 496-97.

⁴⁷² *Prologo in dialogo fra Momo e Verità*, 478. A *La Saggia Egiziana* (30-31.) és a *Prologo* közötti párhuzam nyilvánvaló. Az előbbiben szinte azonos módon szerepel az idézett gondolat, és a példaként említett darabok – Teretius *Andria* és *Eunuch* című komédiái – is megegyeznek. A különbség abban áll, hogy mindkét szereplő a szituációhoz igazodva, illetve a beszélgetőtárs mondandójához és jelleméhez alkalmazkodva fejt ki véleményét.

oktalanságból vagy más emberi gyarlóságból fakadóan kerülendők. Épp a szerkesztettségnek, a kompozíciónak, és a beszéd megfelelő, világos és tiszta használatának köszönhető, hogy a jó és a rossz tettek értelmet nyernek, és a néző a komédiát látva szabadon ítélni meg a látottakat.⁴⁷³ Az egyéni ítélet (*arbitrio*) teheti bölcssé a nézőket, és ez nem pusztán a színházi előadásban látható tettekre vonatkozik. A néző az előadásnak köszönhetően önmagával is szembesülhet, megértheti önnön tetteit, hiszen az írás rendjét használó színház megtanítja látni: a gondolkodás és a reflexió képességével ajándékozza meg.

Ergasto a beszélgetés végére beavatást nyer a színház misztériumába. Egiziana bölcsessége meggyőzi őt arról, hogy a városok nyújtotta társas, civil élet, és főként a bölcsességgel teli színház nagyobb értéket képvisel, mint a magányos erdei lét. Megérti, hogy az ember csak az emberek társaságában teljesítheti ki saját életét, és ebben a kiteljesedésben igen nagy szerepet játszik a színház is. Az a színház, amelyről az egyiptomi matróna a dialógus végén beszél, és amely nem ismer határokat az emberi és az isteni világ között. Ez az ideális színház – amely Filarete színházépületét, vagy Cesariano szent szobáját idézi fel – az a hely, ahol az ember megismerheti az élet rejtelmét:

„És nemes (uralkodói) tetteket (*azzioni*) kívánok a színpadokra, hogy miként a sas önmagát csodálja a Napban, a feltörekvő mindig tiszta fényben lássa önnön magát. E tetteknek – mivel erkölcsös szokásokból, isteni törvény szerint pompázatosan és világosan szöttek – más nemes céljuk nincs, mint hogy – az Ég felé törő dicső jelként – felfedjék az egyetlen és bölcs módot, amellyel a civil élet kikötőbe tér, [és] hogy életünk rohanását az Erény csillagával, e ragyogó vezetővel megzabolázza”.⁴⁷⁴

Az Egiziana által ily módon bemutatott színház inkább az tökéletes színház ideája, mintsem a színészek által művelt színház hű képe. Ebben az ideális színházban isteni törvények uralkodnak, és a „nemes szokásokból” szőtt tettek épp az isteni törvénynek, a logosz törvényének köszönhetően válnak pompássá és világossá. Talán épp ez az isteni eredetű, az alkotásban (szövéseben) megjelenő világosság és pompa teszi képessé a színházi előadást arra, hogy feltárja azt a „bölcs” módot – az egyetlen –, amellyel az emberi élet kiteljesedhet, elérheti célját, „kikötőbe tér”. De vajon van-e

⁴⁷³ *La Saggia Egiziana*, im, 31-32.

⁴⁷⁴ „E, qual suol mirar aquila il sole, / Vò de le scene l'azzion sovrane, / Ch'emulo a dritte luce ognor rimiri; / Le quai, tessute di moral costume, / Di precetto divin, pompose e chiare, / Altro non han per onorata meta, / Per vessil glorioso al Ciel volante, / Che'l modo di svelare unico e saggio, / De la vita civil giungere il porto, / Che de la nostra vita affrena il corso / Con stella di Virtù, fulgida scorta”. Uo, 50.

kapcsolat a színház ily módon megrajzolt ideája és a gyakorlat között? Vagy egyszerűen retorikai fogásnak kell tekintenünk ezeket a pátosztól terhes sorokat? Vajon Andreini csupán azt a látszatot akarja kelteni, hogy a komédiások színháza minden tekintetben megfelel az ellenreformáció egyháza által szorgalmazott keresztényi életmód eszményének? Hamis – nem létező vagy disszimulált – színházképet teremt csupán, amelyben a kor morális és kulturális elveit visszhangozza? Vajon mi rejlik (rejlík-e valami) e pátosz mögött?

Ezekre a kérdésekre a legegyszerűbb válasz az lenne, ha megállapítanánk: Andreini színházról vallott elképzelései, az általa teremtetett figurák színházról alkotott gondolatai, pusztán arra szolgálnak, hogy elrejtsek a színészek színházának valóságát. Olyan védelmi stratégia részét képezik, amelynek pusztán az a célja, hogy biztosítsa a társulatok megélhetését, és ezért e gondolatok olyan színház képét rajzolják meg, amely megfelel a hatalom elvárásainak: morális, erkölcsös, minden tekintetben makulátlan tetteket bemutató színházról szólnak. Azt mondhatnánk, hogy e színházról alkotott kép pusztán látszat, csapda, amely a kor morális és kulturális elveit visszhangozza. Ezért nem is érdemes komolyan venni, mert mindazok az elvek és célok, amelyet megfogalmaz a szerző, csak saját (gazdaság-) és kultúrpolitikájának részét képezik, és épp ezért vallja a hatalom által szorgalmazott elveket, miközben a valóság egészen más. Másként fogalmazva, semmi nem rejlik a pátosz mögött.

A válaszadás másik – kevésbé egyszerű – formája ezzel szemben abból a feltételezésből indul ki, hogy a szerző a pátosz és a retorikai fogások alkotta felszín mögé valami valóban fontos és komolyan vett közlendőt rejtett el. Ha feltételezzük, hogy a színjátszás mestersége a színész számára nem pusztán a megélhetés egyik, talán minden mesterségnél egyszerűbb – mert szabadabb – formája volt, hanem világos funkcióval rendelkező „feladat”, a lehetséges válaszok helyett újabb kérdések merülnek fel. Ezek pedig leginkább azokra a fogalmakra, gondolatokra, elvekre vonatkoznak, amelyek a kor hatalmi diskurzusának alapját képezik.

Az „egyetlen és bölcs” életmód vajon azt jelenti-e, hogy Andreini – az egyház elvárásaival egyetértve – azt állítja, hogy minden egyes embernek azonos módon, előre rögzített és világosan átlátható szabályrendszer szerint kell élnie? Milyen morális alapjai lehetnek ennek az egyedül üdvös életmódnak? Vajon a világi hatalmak törvényei, normái szerint felépülő életmódról van szó? Vagy az „isteni törvény” – amely a színházi szöveg/szöveg alkotásmódját is meghatározza – más, mint a világi törvények? Mi a viszony (kapcsolat, különbség) az isteni és emberi törvények között?

Egyáltalán, létezik-e olyan színház, amely pusztán a nemes tetteket és az erkölcsös szokásokat mutatja be? És ha létezik ilyen, milyen viszonyban állhat a valósággal? Miért kellene felfedni az egyedüli helyes életmódot, ha az megfelel az egyházi szabályoknak, és minden hívő keresztény ismeri? Melyik az az Erény, amely megzabolazza a rohanó életet? A kardinális vagy a teológiai erények egyike? Vagy inkább a Filarete által megrajzolt színház csúcán álló szoborhoz hasonlóan egy minden erény egyesüléséből létrejövő valami?

E kérdések megválaszolásához érdemes visszatérnünk arra a pontra, amelyben Ergasto és Egiziana mindvégig egyetértett. A rend kérdéséhez, amelynek léte vagy hiánya alapján ítélték meg e figurák a dolgok minőségét. Mind a ráció, mind az irracionális/misztikus gondolkodás számára a rend a legfontosabb, ami a színház esetében a kompozícióban, a szövéssben, vagy szövegalkotásban mutatkozik meg. Ez a rendet teremtő – és így ilyen módon bölcs – eljárás mód a tökéletes színház ideája szerint isteni törvényt követ, így a létrejövő szövegek/szövegek az isteni világ rendjét tükrözik. Ergasto, a ráció szerint, az isteni világgal ellentétben az emberek között a káosz az úr, és hazug törvények, csalás, káprázat, zűrzavar uralkodik. Egiziana elképzelése szerint a földi világ Isten alkotása, ezért *minden* jó benne. Ennek a jó világnak az alapját a dolgok – ásványok, növények, állatok, emberek, emberi cselekedetek – sokfélesége, változatossága képezi. Az emberi létezésben az alkotás a legfőbb erény, és vele együtt a társas élet, a beszélgetés, és minden olyan tevékenység, amely az emberek környezetének alakítását végzi el. Ennek a világnak a kitüntetett helye egy olyan város, amelyben a szabadság, az alkotás uralkodik, és amelynek államrendje az isteni világ mása.

Ha az Egiziana által leírt színház ennek az isten teremtette világnak a rendjét tükrözi, és az isteni törvény szerint világos és pompás szövetben fedi fel azt a módot, ahogyan az emberi élet elérheti célját, akkor az egyetlen mód szintén ezt a teremtett világot tükrözi. Nem egyetlen, mindenki számára azonos tettek sorából felépülő életmódot jelent, hanem inkább azt a módot, ahogy az ember *megértheti* saját világát, annak sokfélesége, változatossága ellenére. Ez az egyetlen bölcs (eljárás)mód a megismerés útja, amellyel az ember öntudatossá – vagy egyszerűen tudatossá – válhat, és világosan láthatja önnön tettei értelmét, következményeit, saját életét, mert ahogyan Pico della Mirandola írja: „aki önmagát ismeri, az magán keresztül a világot ismeri”.⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*, im, 29.

Ezt a módot Andreini a *La Ferza* korábban idézett soraiban írja le.⁴⁷⁶ Itt, amint láttuk, arról ír a színész, hogy az emberek a színházi meséken nevelkedve az egész világot mesének tekintik majd, és arra kényszerülnek, hogy „a legigazabb igazra vágyva és áhítva az értelem (*ragione*) irányítása szerint éljen[nek]”. Amennyiben így tesznek, saját életük meséjét a Teremtő történeté alakítja, és a kikötő, amelybe megérkeznek életük végén, a mennyországgal azonos. Ez a bölcs mód az értelem, amely a *La saggia Egiziana*ban Ergasto alakját ölti, és amely e dialógus meséje szerint elvesztette létalapját az emberek között. A ráció önmaga már képtelen az élet irányítására, hiányzik belőle valami, ami a folyton változó, sokszínű kaméleon-emberek világában eligazítja.⁴⁷⁷ Az Ergasto által megjelenített ráció azoknak a misztikus/irracionális képességeknek – és a belőlük származó rendnek – köszönhetően tér vissza a civil élet világába, amelyet a kompozícióra, szövéstre vagy szövegteremtésre építő színház is képvisel. A racionális gondolkodás csak az irracionális képességekkel – a fantáziával, a képzelettel – kiegészülve válhat az élet irányítására képes értelemmé.⁴⁷⁸ De milyen ez az értelem adó rend? És milyen módon jelenik meg a színészek gyakorlatában?

II. Non vi sed virtute

Andreininek azok az írásai, amelyek a színház védelmére íródtak, kétségkívül pátosszal terhesek. „Senki se várja tőlem, vagy feltételezze, hogy mondanivalómat tettetett retorikai színekkel fogom kidíszíteni, sem hogy bonyolult logikai argumentációval akarom elhomályosítani, mivel az igazságnak nincs szüksége

⁴⁷⁶ A két szöveg közötti párhozam nyilvánvaló. Úgy vélem, Andreini a különféle, más-más időpontban papírra vetett színházról szóló megnyilatkozásai között olyan szoros a kapcsolat, hogy egyazon elmélet vagy filozófia érlelődésének állomásaiként is tekinthetjük az írásokat. Ez az elmélet minden esetben az adott szöveg kontextusához és műfajához igazodik. A dialógusok esetében a szerző figyelembe veszi annak a közönségnek a kulturális hagyományait vagy elvárásait is, amely előtt e gondolatok megjelenhetnek. A *La Saggia Egiziana* (1604) esetében a Firenzében publikált szöveg címzettje a firenzei uralkodócsalád egyik tagja, Antonio de’Medici. A *Prologo in dialogo* (1612) elsősorban a ferrarai udvar elvárásaihoz igazodott, hiszen Andreini és felesége, Florinda, a ferrarai udvar előtt mutatta be a dialógust. A publikált szöveg címzettje cardinale Pio, így az ő kulturális elvárásaihoz igazodva a könyv tartalmaz egy összefoglalást is, amelyben latin nyelvű idézetek és a parafrázált gondolatok szöveghegyeinek megjelölése is szerepel. A *La Ferza* Párizsban jelent meg, címzettje pedig Marco Antonio Moresini, a velencei köztársaság francia nagykövete volt. Ez a szöveg a francia udvar kulturális életéhez és elvárásaihoz, gondolkodásmódjához igazodott, és a vádak, illetve cáfolatok bemutatásával teljes körű képet nyújtott a komédiások színháza körüli vitáról.

⁴⁷⁷ Pico della Mirandola nevezi kaméleonnak az embert. Vö. Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*, im, 11.

⁴⁷⁸ Vö. Giordano Bruno: *De imaginum, signorum et idearum compositione*, I. könyv, XII-XIII. fejezet, in *Opere complete*, szerk. Nuccio Ordine, Róma-Torino, Lexis progetti Editoriali - Nino Aragno, 1999.

szofisztikált homályra.”⁴⁷⁹ A *La Ferza*ban olvasható kijelentés ellenére Andreini érvelése, a megállapításai, a meghatározásai, az anekdotái az olvasót közvetlenül, direkt módon kívánják meggyőzni a színház értékéről, és ebben a szenvedélyes hang is fontos eszköz. Az érvek kifejtésének módja, az apologikus szövegek felépítése, a művészet-laudáció topikájának használata már eleve a retorikai hagyományt követi, noha valóban nem jellemző a szövegekre a homályosság. A színész meg akarja győzni olvasóját, így a meggyőzés minden hagyományos elemét használja, és alkalmazkodik a vádak formai jellemzőihez. Pusztán retorikai fogások halmazairól van szó tehát? Vagy szenvedélyes hadakozásról, amely beárnyékolja annak a színháznak a képét, amelyről szólni kíván?

Úgy vélem, Giovan Battista Andreini esetében a színházról szóló gondolatok egyrészt a védekezés túlsúlya miatt nem válnak tömör, könnyen értelmezhető és pontosan kifejtett elméletté. Sokkal inkább a védekezés patetikus mondatai közé szórt töredékek halmazával állunk szemben. Másrészt Andreini tudatosan rejtette el a színházi praxis titkait a már idézett tanács – „*Unde salveti libri sine doctore*” – értelmében. Ebben egyrészt a mesterség ökonómiája játszott szerepet, tudniillik a *commedia dell'arte* színészeinek az a törekvése, hogy a színészi mesterség legféltettebb titkait megőrizték, és így minél kisebb konkurenciával kelljen szembesülniük a hercegi és királyi udvarokban. Ez azonban Andreini esetében főként a színészi játék technikáira, és az egyéni dramaturgiai munka módszereire vonatkozik, hiszen, mint láttuk, a nyomtatásban megjelent, végig leírt darbjait többek között „az erényes szórakozás barátainak” szánta,⁴⁸⁰ akiknek néhány konkrét tanáccsal is szolgált a színrevitelt illetően. A már kész művet tetszés szerint használhatta bárki, ám az elkészítés receptjét már csak komoly erőfeszítések árán lehetett kivonni a szövegekből.

A tudatos elrejtés másik oka sokkal inkább filozófiai jellegű. Andreini a reneszánsz neoplatonikus elképzelés értelmében az általa képviselt színház lényegét enigmatikus fátyol és költői disszimuláció mögé rejtette,⁴⁸¹ és olyan figurák képében jelentette meg, mint a vadonban magányosan élő Ergasto és a vele szemben haladó egyiptomi matróna, vagy a drámákra – komédiákra és más műfajú darabokra – bízta. Ez utóbbiakban pedig a mesék, vagyis a különféle történetek, az eseményszálak, a narrációk vagy a figurák arra szolgáltak, hogy elvonják a nézők többségének figyelmét

⁴⁷⁹ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 499.

⁴⁸⁰ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, in Falavolti, im, 65.

⁴⁸¹ Vö. Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*, im, 67. Ugyanerről lásd Edgar Wind: *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985 (princeps 1958), 21-24.

a titkokról,⁴⁸² és csak a valóban figyelmes, vagy kellőképpen felkészült nézők vagy olvasók részesüljenek a komédiák cselekményébe rejtett színházi oktatásban. Ez az oktatás pedig Giovan Battista Andreini esetében szorosan összekapcsolódott a már több ízben említett életfilozófiával, amely igen távol állt a korabeli egyház által képviselt normarendszertől.

Andreini elméletének színdarabokban való megjelenésében az elrejtés és felfedés kettős játéka a legmeghatározóbb. A komédiákban – mint amilyen a *Lo Schiavetto* és a *Due comedie in comedia* – a nyilvánossá tett cselekmények szereplői fogalmazzák meg a színházról szerzett tapasztalataikat, és igyekeznek megtanítani a valódi nézőknek a saját tapasztalataikból származó „szabályokat”. Ezek a szabályok a színház hasznáról és az emberi életre tett hatásáról, a színház és a világ közötti „titokzatos” kapcsolatról szólnak. Emellett a színdarabokban a szerzőnek lehetősége nyílik arra, hogy mindenféle magyarázat nélkül is színre vigye a színházi praxis lényeges elemeit a metaszínházi elemekben. Ily módon azt az átmenetet ábrázolja, ami bármely elmesélt élettörténet és annak színpadi ábrázolása között megvalósul, és ezzel együtt a színházi hatásmechanizmus színházi formáktól függő változatait is láthatóvá teszi. Még azok a művek is tartalmaznak egy-egy mondatnyi elméleti reflexiót, amelyeknek látszólag semmi közük a színházról szóló elmülethez és a hozzá kapcsolódó életfilozófiához.⁴⁸³ A legkiemelkedőbb és legkülönösebb darab, amely egyszerre felfedi és elrejteti Andreini színházelméletét és filozófiáját, a *La Centaura* című „extravagáns szűzsé”.⁴⁸⁴ Noha ebben a különféle művészetek, kifejezésmódok és műfajok egyesítésével kísérletező darabban a színházról csak néhány mondat erejéig esik szó, a darab egésze egyetlen költői képpé egyesülve beszél a szerző színházról vallott gondolatairól.

Giovan Battista Andreini színházelméletét talán épp az általa hatékonyan tartott forma miatt rejtette el a komédiáiban, amelyek valódi hatásukat az előadás során tudták kifejteni. A költői nyelv, az élő szó és a látvány együtt és egyszerre volt képes felfedni és elrejtetni a legfontosabb mondanivalót, miközben a pusztán szórakozni vágyó nézők elvárásainak is megfelelt. Ezzel szemben a traktátusok diszkurzív nyelve –

⁴⁸² Edgar Wind elemzi a *Pogány misztériumok a reneszánszban* című könyvében Pico della Mirandola elképzelését a pogány mítoszok titkos természetéről, és a „módszerét”, amelyet saját írásmódjában, illetve az öt körülvevő képek megkomponálásában követ. Ezt az elképzelést és módszert Giovan Battista Andreini nagy valószínűség szerint ismerte és alkalmazta műveiben. Uo., 21-31 és 47-65.

⁴⁸³ Ezekben vagy a színház történetéről ír a szerző, vagy a szereplők beszélnek a színházról, a drámaköltészetről és a mesék erejéről, esetleg egy-egy konkrét elemzésben értesülhetünk a színházi előadásban használt látványelemekről, mint ahogy a *La Ferinda* című darab esetében történik.

⁴⁸⁴ Andreini nevezi extravagáns szűzsének a darabot.

a metaforák, a költői képek, az anekdoták és az imprézák leírásai ellenére is – kevésbé alkalmas a többszintű közlésre. Még a dialógusok, mint a *La saggia Egiziana* vagy a *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* sem tudják megteremteni azt az összetett kommunikációs formát, amit egy-egy színházi előadás jelent. A párbeszéd csak egy-egy figurához köthető jelentéstartalmakkal gazdagítja az érveket. Emellett talán nem elhanyagolható mozzanat az sem, hogy míg a traktátusok és dialógusok elsősorban az egyházi és világi hatalom képviselőinek íródtak, addig a komédiáknak nincsenek konkrétan beazonosítható címzettjei.⁴⁸⁵ Bárkihez és bármikor szólnak, és nem kívánnak közvetlen hatást gyakorolni senkire. Nem kényszerítenek, pusztán „felkínálják” önmagukat, hogy a néző szabadon értelmezhesse a bennük lévő életvilágokat és gondolatokat. Így a hatás, amit kiválthatnak, a néző kreativitásának, fantáziájának felkeltésével válik erőteljesebbé és sokszínűvé.

Bármennyire is elnyomja az elméleti töredékeket a traktátusokban és dialógusokban a védekezés túlsúlya, ezekben a szövegekben is össze lehet gyűjteni azokat az elméleti jellegű megnyilatkozásokat, amelyek Andreini esztétikai öntudatát tükrözik, és amelyek a vágyott rend megteremtésének formai elemeire és eszközeire vonatkoznak. A korábbi fejezetekben már szó esett néhány alapvető elvről, amely Andreini szerint értelemmel tölti meg a színházi praxist. A *La Ferzábán* és a *Prologo in dialogo fra Momo e la Veritàban* a komédia-meghatározások szinte mindegyike hangsúlyozza, hogy a darabok elsősorban az emberi élet eseményeit, a mindennapi emberek szokásait, cselekedeteit (*azioni*) mutatják be, nem titkolva el semmit, ami a világban tapasztalható. Az erőnyeket és a hibákat egyaránt felfedik, és ellentétbe állítva őket az értelmezés szabadságát biztosítják a nézőknek. Az ellentét elve nem pusztán az erkölcsök területén jelenik meg, hanem formai elemekben is, hiszen minden színpadi személy saját, jellegzetes, de folyamatosan változó viselkedéséhez illő módon beszél. A komoly és nevetséges elemek váltakozása és ellentéte alkotja a komédiák és előadások szövetét, és ebből az ellentétből jön létre az egység, amely az egész darabot gyümölcsözővé teszi.

A különféle hibák és erőnyek, komoly és nevetséges tettek, különböző emberek és esetek *feltárásának* igénye, valamint az ellentét elve egyrészt arra az elképzelésre épül, amit a bölcs egyiptomi matróna fogalmazott meg. E szerint a földi világban

⁴⁸⁵ Eltekintve természetesen attól az illusztris személytől, akihez a darabok ajánlásai szólnak. Ez a gesztus azonban inkább a potenciális támogatók megnyerésének formája, és egyfajta önigazolás vagy reklám, hiszen a királyok, hercegek, hercegi titkárok, nemesek vagy librettisták személye „védjegyként” funkcionált a komédiások tevékenységének elfogadtatásáért folytatott küzdelemben.

minden jó, hiszen Isten alkotása, és a jó a teremtet dolgok sokféleségében, változatosságában nyilvánul meg. A sokszínű világ színpadi ábrázolásában az ellentét elvének tudatos és megfontolt használata képes létrehozni a rendet, amely a nézők életében és gondolkodásában változást idéz elő. Andreini a *La Ferza*-ban Platón említé modellként, aki dialógusaiban szembeállításokon, ellentéteken keresztül igyekszik utat mutatni az olvasóinak, hiszen nemcsak azt tanítja meg, hogyan kell megformálni a jó és az igaz mondanivalót, hanem ír a „szofisták és hamisak” által használt szövegalkotási módokról is, „de nem azért, hogy ezeket felhasználják az emberek, hanem azért, hogy tudják, miként kerülhetik el az efféle beszéd kelepccéjét”.⁴⁸⁶ Platón tehát nem érintetlenül, mindenféle beavatkozás nélkül mutatja meg azt a módot, ahogyan a szofisták a nyelvvel élnek, hanem viszonyba állítja az igazság felfedésének módjával. Ez a viszony – az ellentét, a szembeállítás – teszi lehetővé a valódi útmutatást. Így tudja a filozófus feltárni a nyelvben megmutatkozó dolgok valódi rendjét, a formák értékét és az igazsághoz való viszonyát. A pusztá megmutatás csak káoszt okozna, amelyben ugyanúgy eltévedne az olvasó, mint önnön világában, ha értelem nélkül élne.

A valóság felfedése a sokféleség, a változatosság megmutatásával kezdődik, de nem itt végződik. Nem elegendő pusztán megmutatni mindent, ami van vagy lehetséges, úgy, ahogy van vagy lehetséges, hiszen ily módon átláthatatlan zűrzavar keletkezne,⁴⁸⁷ amit a komédiákban a megfelelő kompozíció, és a dolgok egységes szövetben való elhelyezése szüntethet meg. A drámai építmény (*costrutto*) szövetének (*tessitura*) alapvető jellemzője a szépség, amely abból fakad, hogy a benne lévő mese (*favola*) valószerű dolgokról szól, ráismeréseket és fordulatokat tartalmaz, és megvalósítja az egységet (*unità*).⁴⁸⁸ Ez az Arisztotelészre visszavezethető meghatározás az egyetlen, ami a komédiák felépítésére vonatkozik Andreini írásaiban. Igaz, több helyen említi, hogy az írás, a jól megformált gondolatok fontos és elhagyhatatlan részei a komédiának, és hogy az írás hatalmas dolog, de pontosabb útmutatással nem szolgál a saját színházában használt írás formai kritériumairól, és nem tisztáz alapvető fogalmakat, így például az egység fogalmát sem. Általános és kevésbé megfogható

⁴⁸⁶ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 493.

⁴⁸⁷ Olyan zűrzavar, amelyet a valóságshow típusú műsorok képesek megteremteni a nézőkben, aminek egyik eredménye a szövegértelmezésre való képtelenség. Andreini épp az ellenkező hatást próbálja elérni színházával: a szövegek, helyzetek, emberi tettek olvasásához szükséges technikákra tanít.

⁴⁸⁸ Uo, 499. Ez a parafrázált mondat a szövegben olyan anekdota része, amely egy barbár hajósról szól, aki azért ölt vízbe egy színészt, mert az túlzottan nagy hatást váltott ki mesteriségével. A mondat a történethez igazodva tagadásokon keresztül jelenik meg, így majdnem láthatatlanná válik a költői disszimulálásnak köszönhetően. Andreini ebben az elrejtett definícióban Arisztotelészre és a reneszánsz poétikákra épít.

elveket fogalmaz meg, amikor arról szól például, hogy a színészek meséket vagy történeteket *jelenítenek meg*, és színpadi *cselekvéseik*, akcióik (*azioni*) a *beszélgetés bájában* (*vaghezza*), a *társalgás*, érvelés *szépségében* valósulnak meg.⁴⁸⁹ A pusztán gesztusokkal, a test használatával és a cselekvésekkel élő mimusokkal ellentétben – akik így csak a szem tárgyaivá válnak – a színészek saját szavaikkal „okosan” beszélve „a fül és a lélek tárgyai” lesznek, amelyeket a „szerzőnek ki kell elégítenie”.⁴⁹⁰ A komédia vagy szűzsé írójának arra kell törekednie, hogy megszólítsa az emberek lelkét, és ehhez elengedhetetlen a beszéd bölcsessége. A beszéd itt is fontos elem, akárcsak Cesariano „szent szobájában”, ahol az emberek lelkében természetes módon meglévő bölcsesség felébresztése volt az egyik cél.

Andreini érvelése ezen a szöveghelyen az előadások verbális struktúrájára, a beszédre helyezi a hangsúlyt, de ennek főként a megkülönböztetés, a hisztriók mesterségétől való elkülönülés az oka. Andreini úgy kívánja elfogadottá tenni saját tevékenységét, hogy hangsúlyozza az irodalmi nyelv ismeretét, és azt állítja, hogy a komédiák az irodalom szabályai szerint épülnek fel. Emellett azt is fontosnak tartja, hogy bizonyítsa, az előadásokban használt nyelv sokféle és sokszínű, és a legnemesebb mondanivalók közlésére is alkalmas. „A tisztességes komédiában, amelyet sok tiszteletreméltó komédiás mutat be manapság, lelked menedékre és éretnyes táplálékra lel. Vagy azzal táplál a komédia, hogy hosszú irodalmi (*belle lettere*) beszédet hallasz, vagy rövid filozófiai elemzést, vagy Arisztotelész és az isteni Platón összhangba hozását. Vagy az erény szép leírását hallgathatod, azzal a felhívással, hogy öleld kebledre, vagy meghallgathatod a fősვნყségnek – megannyi bűn szűlőanyjának – a szidalmazását. Vagy tréfába öltöztetve egy tanítást hallasz, hogy megismerd a szolgák csalását, a becsstelen nőк fondorlatát. Vagy megtudhatod, hogy mennyire dicsérendő egy hű barát, és mekkora a barátság hatalma egy hű szívben, vagy, hogy mekkora kárt okoz, ha az ember nem veszi elejét gyermekei túlkapásainak, vagy hallhatod a csalók, a hatalmaskodók, és minden rossz életű büntetését. És végezetűl itt megtalálsz minden illendő gyönyört, és szinte semmit nem emésztesz fel önmagad erényeiből. Nem beszélsz tisztességtelenűl, nem káromkodsз, nem tanulsz a bűnőkről, hacsak azért nem, hogy elkerűld azokat [ti. a saját életedben]. Hiszen ez a komédia célja: hogy derűssé

⁴⁸⁹G. B. Andreini: *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, im, 482.

⁴⁹⁰ Uo.

tegyen, és valamely mese felszíne alatt felfedje (*scoprire*) azt a kárt, amely a rossz cselekedetekből származik, hogy az emberek óvakodjanak tőle.⁴⁹¹

Hosszú irodalmi idézetek, rövid filozófiai összefoglalók, erkölcsi tanítások, az emberi értékek – mint a barátság – bemutatása együtt jelenik meg a tréfákkal, a példákkal és dorgálásokkal, amelyek az életből ellesett hibákat, problémákat mutatják meg. A világ minden lehetséges arcát felfedik a komédiák, és ehhez elsősorban az irodalmi nyelvet, a filozófiai érvelés formáját használják, és rengeteg vendégszöveget. A komédiák intertextualitása a korabeli kulturális piac jellegéből adódóan alapvető jellemzője volt a daraboknak, ám ennek hangsúlyozása mégis figyelmet érdemel. Giovan Battista Andreini ezekkel a leírásokkal kívánja tudatni az olvasóval, hogy színházának elsődleges forrása az akadémiai és az udvari kultúra, és a színészek ugyanúgy az írás mesterei, mint bármely más tollforgató ember. Ám itt egyúttal az is kiderül, hogy noha a komédiák használják az irodalmi (*belle lettere*) szövegeket, mégsem azonosak velük. Az írás itt mást is jelent. Az írott – irodalmi – szó itt tréfába öltözött vagy dorgálásba rejtve *hallható*, vagy példák, emberi élethelyzetek megmutatásán keresztül *hangzik el*, és mindenképp egyszerre van jelen a mindennapi emberek élőbeszédére jellemző szóval.

A nyelv, a darabok verbális struktúrája Andreini elméletében nem azonos az írással, legalább is nem egyedül és nem kizárólagosan az írott nyelv hozza létre a szöveget. Igaz, a szöveg státuszáról Andreini nem tud, vagy nem akar nyíltan írni, mégis, írásainak több részletében hagy olyan nyomokat, amelyek majd a komédiákban megmutatott alkotófolyamatok megértéséhez nyújtanak segítséget. Például amikor arról ír, hogy a hercegek és a nemesemberek fiai is játszanak komédiákban és tragédiákban, felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy bizonyos szerepek megformálása nagy kihívást jelent. „És ami a legfontosabb, hogy észre vedd, legtöbbször a legnemesebb és legméltóságosabb személyek játsszák a szellemes, vidám és alacsony rangú személyeket, és nem ok nélkül. Azért, mert ahhoz, hogy egy komisz, vagy jó, vagy ostoba szolgát imitáljon az ember, sokkal élénkebb tehetség, szellemesség szükséges, mint valamely nagy ember ábrázolásához, aki *alig ejt néhány szót és kevés testmozgással él*.”⁴⁹² Az imitáció egyik része a szavak, a megnyilatkozások, a beszéd valóságos, az ábrázolt személyhez illő megformálásában áll, de mindez a valóságos viselkedéssel, gesztusokkal és hanggal *együtt* válik valóban teljessé, egységes egésszé,

⁴⁹¹ G. B. Andreini: *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità*, im, 486.

⁴⁹² Uo. Kiemelés tőlem.

amelyből az ábrázolt ember alakja kiemelkedik.⁴⁹³ Ráadásul itt az ábrázolt személy kulturális szempontból „idegen”, a rá jellemző viselkedés, szokások távol állnak azoktól a viselkedési mintáktól, amelyeket a nemes emberek fia jól ismerhettek, és önmaguk életében rendszeresen alkalmazhattak. Ezeknek a szerepeknek a megalkotása, imitálása a különbözőségük miatt is nagy kihívást jelentett.

Mind a *mozgás*, mind az *élőbeszéd* fontos eleme a komédiáknak, hiszen e két elemmel kiegészülve a darab nagyobb hatást vált ki a szemlélőből, mintha pusztán szépen rendezett szavakat és mondatokat olvasna némán, írja Andreini később. Nemcsak a komédia írója, a beszédaktusok megteremtője végez tiszteletreméltó munkát, hanem az előadó is, mivel „jobban megindítja az embert az élőhang és a kiejtés a hozzá illő cselekvéssel, mint valamely komédia egyszerű írása vagy olvasása. Hiszen az írás (az írott szöveg) az érzelmek megindítása nélkül vándorol a lélekbe (*anima*), míg az előadott komédia a *külső és belső érzékek igen hatékony mozgásaival* az elmébe (*mente*) hatol, ami a lélek szeme: és így megérteti veled, hogy amikor háromszor tették fel a kérdést a nagy rétornak, hogy: „Mi a rétor művészetének a legszebb és legjobb része?” – ő háromszor is azt válaszolta, hogy a beszélő ember tette (*azione*) és kiejtése (*pronuncia*) az”.⁴⁹⁴ Az írott szó a fehér lapon kevésbé képes megindítani az embert, mint a mozgással, a cselekvő emberek képével és az élőhanggal kiegészülő szavak. A kép, a hang és a szó szintézise tudja felkelteni az emberben a gondolkodás képességét, és ez a szintézis, a belőlük születő egység szükséges az értelem megszólításához. Hiszen maga az értelem a külső és a belső érzékek együttműködésével, együttes mozgásával válik azzá, ami. Vagyis olyan „eszközzé”, amivel az ember a világ ezernyi arca, sokszínűsége, állhatatlansága ellenére is képes jó döntéseket hozva élni az életét.

A külső és belső érzékek mozgásának, a lélek szemének említése igen figyelemreméltó gondolat, és Andreini egyik feltételezhető forrására tereli a figyelmet. Giordano Bruno egyik kései művére, az 1591-ben Frankfurtban kiadott *De imaginum, signorum et idearum compositione*-ra. Ennek a műnek az első könyvében Bruno az emlékezés művészete kapcsán a képzeletről, a fantáziáról, és az ember megismerési folyamatairól korábban írt gondolatainak szintézisét nyújtja, hogy aztán a mű további két részében konkrét képteremtési technikákat adjon az olvasó kezébe. Bruno szerint a

⁴⁹³ Természetesen a példában szereplő „nagy ember” imitációja is ezeknek az elemeknek az egyesítésén keresztül valósulhat meg, ám Andreini szerint a már-már mozdulatlan és szótlán alak életre keltéséhez kevésbé van szükség kreativitásra. Talán azért, mert a „nagy emberek” viselkedése előre rögzített mintát követ, és már-már teljesen kiszámítható.

⁴⁹⁴ Uo. 486.

képzelet, vagy inkább fantázia nem pusztán az egyik belső érzék, hanem a belső érzékek összessége, vagy egysége, ami nemcsak mimetikus és kombinatorikus aktusokon keresztül működik, hanem a részletekbe merülve eredeti formák kiapadhatatlan forrása, és így a gondolkodás végtelen termékenységének gyökere.⁴⁹⁵ A képek és a fantázia a kognitív folyamatokhoz szükséges eszközök, amelyek mozgásba hozzák és mozgásban tartják a gondolkodást. Szállítóeszközök, amelyek nélkül a megismerés elakadna. A képek és a fantázia gnoszeológiai horizontot alkotnak, mert csakis a valóságban megjelenő képek vagy árnyak, és az emberek által teremtett képek képesek hozzáférhetővé tenni az igazabb, isteni valóságot, ami a teremtett dolgokban, és különösen a természetben rejlik. A Teremtő természet (*natura naturante*) és a Teremtett természet (*natura naturata*) közötti köztes térben elhelyezkedő, teremtő képességekkel megáldott ember a képek alkotásával és a természeti képek szemlélésével a fantáziának köszönhetően képes megpillantani az igazságot.⁴⁹⁶ A fantázia az emberben lévő hatalmas és összetett belső érzékszerv, ami a megismerés és a gondolkodás alapvető feltétele. A fantázia azonban csak akkor gondolkodik bennünk, ha sikerül mozgásba hoznunk.

Andreini szerint a színházi előadások tudják a leghatékonyabban megteremteni ezt a mozgást, hiszen minden ábrázolás formát, művészetet egyesítenek: a költészetet, vagy csak egyszerűen az írott szót egyesítik a hangok melódijával és a cselekvő emberek – vagy más képek – látványával.⁴⁹⁷ Talán nem véletlen, hogy Giovan Battista Andreini egyik színésztársa, Nicolò Barbieri egyik komédia-meghatározása a festészettel állítja párhuzamba a színházat: „[...] a komédia olyan vászon, amelyen emberi cselekvéseket (*operazioni*) ábrázolnak, amelyeket dicsérni illendő, ha azokat a drámai festő szép és hasznos mondásokkal, nem hiábavaló epizódokkal, elmés fordulatokkal, világos ráismerésekkel fest le, és mindenekelelt kiváló szokásokkal színezi ki”.⁴⁹⁸ Ebben a szintén Arisztotelészre támaszkodó meghatározásban a legérdekesebb a festő és a drámaíró (és színész) munkája között létesített párhuzam. Noha más anyaggal dolgoznak, végül mégis egységbe komponált képet alkotnak, amely képes felkelteni a szemlélő ember fantáziáját.

⁴⁹⁵ Erről lásd: Jean Starobinski: *L'impero dell'immaginazione*, in Uő: *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975. 277-294.

⁴⁹⁶ Erről lásd a Színházmánia című fejezetben írtakat.

⁴⁹⁷ G. B. Andreini, *Ferza*, im, 494.

⁴⁹⁸ Nicolò Barbieri: *La Supplica*, im, 9.

Úgy tűnik, hogy a néző fantáziájának, megismerő képességének felkeltése volt az a feladat, ami Andreini esztétikai öntudatának alapját jelentette. Vagyis az a kérdés, hogy milyen eszközzel, módszerrel lehet a valóságból kiszűrt életet életszerűvé tenni a színpadon. Hogyan lehet megmutatni benne azt a valamit, ami aztán az ember önmegismerését lehetővé teszi, és egyúttal a környező világ zűrzavarában is eligazítja? Hogyan lehet a kezébe (szemébe, fülébe, lelkébe) adni a színház művészetének segítségével azt az eszközt, amellyel majd önmaga is képes lesz eligazodni önmagában és környezetében? Bacsó Béla Herder és Lessing antropológiai jellegű gondolatai kapcsán ezekhez hasonló kérdésben látja a modern esztétikai gondolkodás első kérdését: „Miként lehet a műben azt a sokféleséget és változatosságot, valamint eleveniséget visszaadni, ami az életben körülveszi az embert, amit az ember a művel találkozáskor szükségképpen magával hordoz, vagyis nem elveszni az *utánozhatatlanul sokféle élet művészi ábrázolásában, másrészt nem elveszteni azt, ami miatt a művészet végső soron mégiscsak oly lényeges az embernek, hogy az élet kimondhatatlanul sokféle és változatos működése közepette azt mutassa meg, ami maradandó.*”.⁴⁹⁹

Ez a „miként” Andreininél a különféle művészetekből megtanulható és felhasználható leghatásosabb eszközök egyesítésével való kísérletezésben is megmutatkozik. Mintha nem tartaná eléggé hatásosnak az írott nyelvet az általa kitűzött cél eléréséhez. Mintha a szót önmagában – vagy a test képét, a hangokat, és minden mást önmagában – éppoly elégtelennek vélné, mint Rilke, aki egyik színházi tárgyú írásában a szavak elégtelenségéről ír: „A költő jó ideje tudja: a hallgatás a történés, a szó halogatás. A szó az a fal, ami szentesíti az ember magányát.”.⁵⁰⁰ A szó képtelen létrehozni azt a rezgést, ami megengedné az embereknek, hogy ugyanazon elven belül ismerjenek önmagukra és találkozzanak egymással, írja. Talán nem véletlen Rilke csodálata a dráma, a színház és a zene, különösen az emberi ének melódiája iránt, mint olyan formák és eszközök iránt, amelyek képesek meghaladni a szavak korlátait, és képesek feltárni az emberi élet és a világ misztériumát.⁵⁰¹ „Minden dolog a formának köszönhetően nyeri el jelentését, vagyis azon a módon keresztül, amellyel elkülönбöződik a sokféleségtől és attól, ami idegen számára. A legkisebb anyagnak visszaadni a lelkét, kitalálni, hogy milyen határok között válik egésszé, teljessé és így

⁴⁹⁹ Bacsó Béla: Az ember mint önmaga képe, in Uő: „Az eleven szép”, Budapest, Kijarat, 2006, 132. Kiemelés az eredetiben.

⁵⁰⁰ R. M. Rilke: *Georg Hirschfeld e „Agnes Jordan”*, in *Scritti sul teatro*, im, 61.

⁵⁰¹ Vö. R. M. Rilke: *Appunti sulla melodia delle cose; Postille in margine a 'La nascita della Tragedia' di Friedrich Nietzsche*, im, 75-84 és 95-106.

eseménnyé az, ami jelentéktelen, meghallgatni az anyag legmélyebb kívánságát, azt a kívánságot, ami korábban soha nem nyilvánult meg: úgy tűnik, ez az, ami most a művész feladata.”⁵⁰² Az emberi élet és a világ legapróbb részeinek a megszólaltatása érdekelte a költőt, és talán nem túlzás azt állítani, hogy Giovan Battista Andreinit is. És mindketten hittek abban, hogy a világban, az emberben lévő maradandó a transzcendenssel áll kapcsolatban. Istennel, vagy az Éggel, valami felsőbbrendű alkotóerővel, az univerzális étellel.

Érdekes kapcsolatnak tűnik, hogy az egymástól térben is időben távoli írók és művészt összekapcsolja egy alak, Orpheusz, aki a kimondhatatlant is kimondani képes költészet szimbóluma. Rilke a *Szonettek Orpheuszhoz* című ciklusban antropológiai, életfilozófiai kérdések mellett a kimondhatóság, az ábrázolás és megjelenítés kérdéseit is felteszi, Andreini pedig a *La Ferza*-ban egyetlen képben, ikonográfiában, az ékesszólás szimbólumaként írja le Orpheuszt. „Mint az ékesszólás ékét, úgy ábrázolták a trák Orpheuszt, hogy egy arany lírával lenyugtatja, megszelídíti a vad és borzalmas poklot, magához vonzva rengeteg állatot, fát és különféle köveket, azzal a mottóval, hogy *Non vi sed virtute*.”⁵⁰³ Nem erővel, hanem erénnyel képes Orpheusz megszelídíteni a vadakat, megváltoztatni a borzalmakat, meggyógyítani a világot. A teljes mottó – *Non vi sed virtute, non armis sed arte paritur victoria* – jelentése még beszédesebb, hiszen hozzáteszi, hogy ’nem fegyverekkel, hanem művészettel (mesterséggel) lehet győzedelmeskedni’. Orpheusz mestersége, művészete azért csodálatos, mert egyesíti a szót, a költői képeket és a zene melódiáját, és így válik legyőzhetetlenné, mindent megváltoztatni képes erővé, Erénnyé. Orpheusz, a neoplatonikus filozófia kedvelt hivatkozási pontja, a költői disszimulálás mestere, a csodálatos enigmatikus fátylakat szövő énekes-költő az egyik legfőbb viszonyítási pont Andreini számára. Az a művész, aki egymaga képes a rosszat jóvá változtatni. Orpheusz talán példakép, vagy olyan embléma, amelyet nézve az ember lassan ráébredhet, mi az az erény, ami megzabolázza a rohanó életet.

III. „Valaki/valami gondolkodik bennünk”⁵⁰⁴

⁵⁰² Uo, 60.

⁵⁰³ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 497. Orpheusz, mint az ékesszólás egyik szimbóluma Cesare Ripa *Iconologiájában* is szerepel. Az ábrázolás Marcus Antonius érméjéről származik. Vö. Cesare Ripa *Iconologia*, ford. Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 1997. A magyar kiadás a könyv 1603-ban, Rómában megjelent kiadása alapján készült.

⁵⁰⁴ Bacsó Béla: *Az ész neveltségéről*, in Uő: *Kiállni a zavart*, Budapest, Kijárat, 2004, 19.

A színház legfőbb feladata Andreini szerint az emberi elme (*mente*) megszólítása, és úgy vélte, hogy a színház képes létrehozni az ember belső érzékeiben azt a mozgást, amely a megismerési folyamatokhoz szükséges. A színház, ez az összetett, soknemű művészet, amely egyszerre több úton juttat el képeket a lélek szemén keresztül az emberbe. Rilke nem útról, hanem hidakról beszélt, amelyek összekötik az emberi lélek parányi szigetét az egyetemes élet kontinensével. A szó csak egyetlen híd, és alkalmatlan arra, hogy az ember lelkét tartalmazza, vagy szóljon róla. Erre csak a dráma képes, mert „koncentráltabb és láthatóbb: egyfajta kísérlet, amelyben az élet elemei kicsi próbákon belül egyesülnek, olyan kapcsolatokban, amelyek azokhoz hasonlóak, amelyeket az élet elemei – kiáradó összemérhetetlenségükben – a külvilággal létesítenek”.⁵⁰⁵ Abban a kísérletben, ami a dráma vagy a színház, mint valamiféle laboratóriumban, megmutatkozik az emberből az, ami másként néma maradna. Andreini saját laboratóriumában formákkal, kifejezőmódokkal, emberi életek összekeverésével és ütköztetésével kísérletezett, és az élő előadást tartotta képesnek arra, hogy az életet a legreálisabban felmutassa. Nem minden előadásról gondolta ezt, és formai kísérletezései arra utalnak, hogy a változó emberi élethez alkalmazkodó formák kutatásában látta annak esélyét, hogy a színház képes legyen egységet és rendet teremteni a folyamatosan változó világban. Minden egyes előadás hatékonysága abban áll, hogy képes-e önmaga szövetével alkalmazkodni az élethez, és a megfelelő forma megtalálása után egyetlen képben tudja-e egyesíteni a sokféle, változó, állhatatlan, ellentmondásos emberi életet. Az ember gondolkodása és önmegismerése volt a tét, és a komédiákhoz írt előszavak pátoszából, a színházról írt gondolatok megfogalmazásaiból úgy tűnik, hogy Andreini komoly kihívásként tekintett saját mesterségének feladataira. Akármennyire is komolynak tűnt a színház előtt álló kihívás, Andreini nem valamiféle szigorú és fájdalmas, kényszerre épülő oktatási formában képzelte el a gondolkodásra tanítást, hanem sokkal inkább az örömmön, vidámságon, nevetésen keresztül próbálta elérni célját. A nevetéssel, ami, ha igaza van Brechtnek, hatékony eszköze a gondolkodásnak: „a gondolkodást jobban nem is lehet kezdeni, mint *nevetéssel*. A rekeszizom megtornáztatása majd mindig jobb gondolatokra serkent, mint a lelki megrendítés”.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Rilke drámáról ír, de úgy beszél róla, mint ami egyértelműen az előadásban valósul meg. Vö. R. M. Rilke: *Il valore del monologo*, im, 65-73.

⁵⁰⁶ Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*, im, 777; B. Brecht: *Pótlások a Kis organonhoz*, im, 446.

Andreini, aki az írásról, a dramaturgiai eljárás módokról szűkszavúan beszél, feltűnően sok teret szán a nevetés elméletének az írásaiban. Erre, mint korábban láttuk, egyrészt a profán/pogány mulattatóktól való távolságtartás miatt volt szükség, hiszen az egyik, színházat érő vád az volt, hogy a nézőket a tréfálkozással, a mulattatással és a neveléses dolgok ábrázolásával rongják meg az előadások. A különböző színházi formák közötti megkülönböztetés egyik alapja Andreini írásaiban a neveléses elemek felhasználásának eltérő módja és célja. Míg szerinte a közönséges mulattatók célja az, hogy nevetésre fakasszák a nézőket, és ezért obszcén mozdulatokat és szavakat használnak, a szintársulatok pusztán eszközként és a komoly dolgokkal vegyítve használják a neveléses elemeket. A nevetés teszi édessé és így elfogadhatóvá a komédiák nyújtotta gyógyulás keserűségét, hiszen a hibáktól való megszabadulás, az erkölcsi épülés fájdalommal jár. Másrészt azonban úgy tűnik, hogy a nevetésnek kiemelt szerepet szánt Andreini a nézők tanításának feladatában. Mintha legitimálni akarta volna magát a nevetést, mint az érzelmek kifejezésének egyik formáját, amelynek fontos szerepe van a világ megismerésének folyamatában.

A *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità*ban és a *La Ferza*ban ismertetett nevetéselméletek egyik kiindulópontja az az elképzelés, hogy a nevetés képessége az ember természetének része. „Ha bűnös dolog a nevetés, akkor bűnös dolog lenne az is, hogy megőrizzük a dolgok természetéből eredő tulajdonságait, amelyet Isten fedett fel bennünk, hogy ez által őrződjenek meg [ti. Őrizzék meg önnön lényegüket]. Nem tudod talán, hogy az isteni Platón azt mondta, ha a test, és annak részei henyélnek, akkor lustává, renyhévé válnak, ellenben ha betöltik feladatukat, erősek és robusztusak lesznek? Az ember egyik tulajdonsága a nevetés minden más nemes dolog között, amelyet az Ég hatására birtokol, és így maga a nevetés az ember formájából ered. Nem látod, hogy nem lehet elkerülni a nevetést a nevetést keltő tárgyak léte miatt, hacsak nem változtatjuk meg előbb az ember formáját és természetét – ami nem más, mint az ész, az értelem (ragione).”⁵⁰⁷ A nevetés az ember természetének része, és mi több, az értelemhez tartozik. A dolgok megítélésében játszik szerepet, így elválaszthatatlanul része a gondolkodásnak.

A *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità*ban Andreini a nevetés különféle fajtáit különbözteti meg, és ezek mindegyikét kapcsolatba hozza az egyes emberek fiziológiai és lelki alkatával. Nem mindenki ugyanúgy és ugyanazon nevet, mint ahogy nem mindenki természete és formája, értelme azonos. Az nevetés formáinak

⁵⁰⁷ Uo, 476. Kiemelések tőlem.

megkülönböztetését a Mómos által említett közmondásra adott válaszként fejti ki az Igazság. „A nevetés az örültek ajkán bővelkedik.” Így igaz, válaszolja az Igazság, „de tudnod kell, hogy a nevetés arra szolgál, hogy megjelölje a kevésbé megfontolt embereket, hiszen a művelt emberek többnyire vagy kolerikus, vagy melankolikus alkatúak, és ritkán nevetnek. Azok, akik szangvinikus alkatúak, a vér szertelen bősége miatt könnyen fakadnak nevetésre; és ugyanezen személyek gyakran korlátolt értelműek a vér túlzott nedvessége miatt. És ezért mondta egy antik filozófus: „Száraz test, bölcs lélek”. Ezen túl ez a közmondás azt mondja, hogy a nevetés bővelkedik a bolondok száján, de nem általában véve szól a nevetésről, mert a mértékletes nevetés, vagyis a nem bővelkedő és nem túlzott nevetés, megjelenhet egy bölcs ember ajkán is. De a bolondoknál vagy a kevésbé óvatos embereknél a nevetés átlépi a közepes mértéket, és túlzottan bővelkedik, mert legyen bármilyen kicsi és alacsony értelmi szinten álló is a nevetést keltő tárgy, módfelett hagyják, hogy kitörjön belőlük a nevetés, ami az óvatos emberek esetében csak a leghatásosabb tárgyak esetén fordul elő”.⁵⁰⁸ A nevetés tárgya és a nevető ember alkata szorosan összefügg Andreini szerint, így nem ítéltethető el maga a nevető ember és maga a nevetés sem, hiszen számos formája és oka lehet. Mómos szerint ezzel szemben csak a rosszon nevetnek az emberek. Az Igazság Arisztotelész komikumról és rútról szóló meghatározását felhasználva azt állítja, hogy csak olyan rosszon nevetnek az emberek, amely sem veszélyt nem jelent, sem kárt nem okoz, és csak pillanatnyi ideig áll fenn. „Mert ha ez a nevetséges rossz, vagy jobban mondva nevetésre ingerlő rossz valami veszélyt rejtene és kár származna belőle, akkor nevetés helyett aggodalmat és részvétet váltana ki.”⁵⁰⁹ Ami rossz, nem feltétlenül nevetséges, viszont ami nem nevetséges rossz, könnyen a nevetés ellentétét, az aggodalomból és megrendülésből fakadó szomorúságot és bánatot, esetleg a sirást váltja ki a szemlélőből.

Arisztotelész rútról szóló meghatározása a komédiákban szereplő emberek tettei kapcsán kerül szóba újra, amikor Mómos a filozófusra hivatkozva jegyzi meg, hogy a komédiákban alacsony rangú személyeket utánoznak, és a nevetés a rútból származik. Az Igazság vele szemben arról beszél, hogy a komédiák szereplői nem abszolút értelemben véve alacsony származásúak, hanem a tragédiákban megjelenő uralkodókhoz viszonyítva azok, majd a rút fogalmát is úgy közelíti meg, hogy különbséget tesz annak megjelenési formái között. A komédiákban nem az összes bűn

⁵⁰⁸ Uo.

⁵⁰⁹ Uo, 477.

és deformitás jelenik meg, hanem csak az, amiből a nevetséges születik. „Rút alatt nem mindig a nemtelenséget és az obszcenitást kell érteni, hanem azt, aminek nem arányosak és nem megfelelőek a részei.”⁵¹⁰ Az arányosságból és a részek összeillőségéből a szépség születik, és noha a nevetés valóban a rútból fakad, de abból a rútáságból, ami formátlan, és nem abból, ami bűnös, rossz és káros. „Így ez a rútság a szépséggel áll szemben, és nem az erényessel.” „Rútság alatt a képtelen arányt és alakot kell értened, ami nevetésre sarkalló *tettekben és szavakban* nyilvánul meg, és csak annak okoz kárt, akiben megtalálható, de nem tesz kárt azokban, akik látják.”⁵¹¹ Ezért a nézők kellemes eseményeket látnak, amelyen nevetnek és szórakoznak (gyönyörködnek). Sőt, a tragédiákban megjelenő bűnös és nemtelen cselekedetek sokkal súlyosabbak, hiszen ott gyilkosság, árulás, rablás és minden más szörnyűség jelenik meg. A komédiák esetében ezzel szemben az aránytalanság miatt nevetségessé váló tettek és szavak váltanak ki nevetést, ami a nézőkben kellemes érzést okoz, hogy aztán a komoly dolgok egyensúlyba hozzák a nevetéstől túlzottan megpihent lelkeket.⁵¹²

Andreini különbséget tesz az obszcén és nemtelen dolgokat megmutató – nem feltétlenül nevetséges – rútság, és a tettek és a szavak aránytalanságából származó rút között, amely esztétikai minőség, és nem valamiféle átfogó erkölcsi gyűjtőfogalom, amelybe a különféle hibák és bűnök értendőek. A szöveg összefoglalásában egy szabályt is megfogalmaz ezzel kapcsolatban.⁵¹³ A színészeknek nem szabad olyan cselekedeteket végrehajtaniuk a színpadi világban, amelyekkel kárt okoznak felebarátaiknak. Nem szabad sértő szavakkal, nyíltan nevetségessé tenni valakit, de *bárki nevetségessé válhat önnön tettei által*. És nem szabad oly módon hízelegni, vagy dicsérni a másik személyt, hogy abból jelentős kára származzék, például azzal, hogy gúny tárgyává válik, és pironkodnia kell. A komédiákban látható, aránytalanságra épülő rútság és nevetségesség egy-egy személy képében, szavaiban, viselkedésében jelenik meg, és a jól megkomponált műben nincs szükség arra, hogy bárkit pellengérre állítsanak, vagy csúfoljanak, vagy tréfát faragjanak a személyében meglévő aránytalanságból. Nincs szükség tehát arra, hogy kívülről megítélve egy színpadi személyt, rákényszerítsék a nézőre az ítéletet, hiszen a színész által megalkotott

⁵¹⁰ Uo. 480.

⁵¹¹ Uo. Kiemelés tőlem.

⁵¹² Uo.

⁵¹³ Uo, 484-485.

színpadi személy képe, ellentmondásai, deformitása, viselkedése, szavai magyarázat nélkül is eléri hatásukat.

Giovan Battista Andreini épp a nevetés kapcsán fedi fel saját színházának egyik titkos erejét, noha ez esetben sem ad konkrét technikai útmutatót az olvasóknak. Sokkal inkább a komédiások által használt színházi forma egyik természetes minőségét tárja fel azzal, ahogyan szembeállítja egymással a nevetést és a sírást. A *La Ferza*-ban arról ír, hogy a legnagyobb erő, ami a nyilvánosan beszélő vagy előadó ember nyelvében megmutatkozik, az arra való képessége, hogy „megnyitja mások szemében a könnyek forrását és folyóját”.⁵¹⁴ Horatius *Poétikájára* hivatkozik, ahol a költő azt írja, „ha sírásra akarsz fakasztani másokat, előbb sírj te magad”. Minél *kidolgozottabb* ennek eszköze, annál nagyobb lesz az előadó a dicsősége, állítja a szerző. Egy példával igyekszik megvilágítani ezt a kijelentést, és ez esetben a papok előadásmódját hasonlíttja össze a színészekével. A pap, írja, a szent ünnepek alkalmával tartott beszédére hosszan készül, a mise előtt penitenciát tart, minden eszközt megragad arra, hogy ő maga sírjon. A templomban az orgona melankolikus hangja szól, így amikor kilép a szószékre sápadtan és meggyötörtén, egyetlen gesztussal, szemrándulással, kézmozdulattal, egyetlen jajszóval könnyet csal a hívek szemébe, még mielőtt sírásra szólítaná fel őket. Ezzel szemben a színész dolga sokkal nehezebb, írja Andreini. „A színpadi rétor felkészülés nélkül megy ki a színre, hacsak nem tartjuk felkészülésnek a vidámságot, mert miután egy neveléses szereplő a színpadra lépve harsány nevetést vált ki, igazi mesterség [ti. mesterségbeli bravúr], hogy ugyanabban a szent pillanatban egy másik színész a színre kilépve bánattal tölti be a teret, és búbanatos Hérakleitoszá változtat mindenkint, aki korábban vidám Démokritosz volt.”⁵¹⁵

Az igazán kiváló színészek mestersége abban áll, hogy egyik pillanatról a másikra ellentétes érzést képesek kiváltani, még ha talán költői túlzás is Andreini részéről, hogy valódi könnyekről beszél. Sírásból nevetés, nevetésből sírás születik a színpadon megjelenő színészek közötti kontraszt láttán, és az éles, hirtelen váltás váratlan életszerűséggel telik meg. Ebben a kontrasztban mutatkozik meg a dolgok

⁵¹⁴ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 498.

⁵¹⁵ Uo. Ferdinando Taviani szintén ezt a példát említi, amikor a színészek és színésznők művészetének különlegességéről ír egyik tanulmányában. „Magát az ellentétet sem Giovan Battista Andreini, sem mások nem tartják félreérthetetlenül pozitív értéknek. Vagyis nem beszélnek arról, amit modern szóhasználat a groteszk varázsának nevezhetnénk” – állítja a színháztörténész. Én azonban úgy vélem, hogy noha nem állt a színészek rendelkezésére a megfelelő terminus technicus, az elv oly gyakran, és a színházi alkotás szinte minden elemében megjelenik, hogy nem beszélhetünk sem véletlenről, sem öntudatlanságról ez esetben. Taviani ugyanott említi, hogy az ellentétes reakciók kiváltásának képességét, és a színésznők hirtelen elsápadását és elpirulását csodálattal szemlélték a nézők. F. Taviani: *Élő ellentét*, im, 189.

rejtett értelme, a jelenségek másik oldala, bármilyen emberi tett igazsága vagy hamissága. Az igazán kiváló színészek az ellentétes érzelmi reakciók közötti mezsgyén helyezkednek el, olyan határsávban, ahol az emberi élet, az emberi magatartás bizonytalansága, viszonylagossága koncentráltan jelenik meg, és ahol „az emberi magatartás krízisei” előtt álló szemlélő reakciói megjósolhatatlanok. Helmuth Plessner *A nevetés és a sírás* című könyvében, annak utolsó fejezetében ír arról, hogy a nevetés és a sírás, mint valamilyen határhelyzetre adott reakciók, közös vonásokkal rendelkeznek.⁵¹⁶ Valószínűleg a korabeli színészek ezeknek a közös vonásoknak a meglétét felismerve, és a kiváltó okokat feltérképezve voltak képesek a nézők csodálatát kiváltani az ellentétes érzelmek felkeltésével.

A *La Ferza*-ban Andreini még egy alkalommal visszatér a sírás és a nevetés közötti kapcsolat és ellentét kérdéséhez, és ez alkalommal szintén az értelem, az emberi gondolkodás a közös pont, amely összeköti a két reakciót. A nevetés barátai – írja Andreini – azt állítják, hogy a nevetés inkább az ember sajátossága, mint a sírás. Ők két érveléssel támasztják alá ezt a kijelentést. Egyrészt azt állítják, hogy a nevetésgesség benne van az ember meghatározásában, hiszen az ember nem más, mint „*animal rationale*”, tehát nevetésges”. Másrészt az embernek inkább sajátossága az, ami racionalitásának lényegéből születik, a nevetés pedig közvetlenül ebből a lényegből születik. A sírás kedvelői ezzel szemben azt állítják, hogy az embernek az a tulajdonsága a lényegesebb, ami alapján bölcsnek ítélik. Az ember pedig akkor bölcs, ha sír, hiszen a nevetés a bolondság jele. Másrészt az embernek inkább az a sajátossága, amiben gyakorolja a racionalitását. Ezt pedig sírás közben gyakorolja inkább, hiszen nevetni haszontalan dolgokon szoktunk, míg a sírás „mindig helyes és indokolt okból születik”.⁵¹⁷ Andreini még néhány érvelést felvonultat a fiktív vitapartnerek vitájában – mint például azt, hogy „az ember sírva születik”, „Zoroaszter nevetve született” –, amelyek jellege az epizód szatirikus hangvételére terelik a figyelmet.

Az Andreini által megteremtett szatirikus vita magára az észre, az „ész nevetésgességére” tereli a figyelmet, amely képes bármiből értelmetlennek tűnő vitát megalkotni. Az ilyen érveléseknek és vitáknak értelme abban áll, hogy megmutatják a

⁵¹⁶ Helmuth Plessner: *Il riso e il pianto*, Milano, Bompiani, 2000.222-238. Magyarul: *A sírás és a nevetés eredete*, ford. Kelemen Pál, in Lk.k.t. 3. évfolyam, 11. szám, 2002 ősz, 23-32. Érdekes volna elemezni, hogy vajon azok a kiváltó okok, amelyekről Plessner ír, vajon megvannak-e Andreini elméletében. Sajnálatos módon azonban Andreini nem beszél konkrét helyzetekről, tárgyokról, gesztusokról vagy beszédmódokról, amelyek kétség kívül kiválthatták valamelyik, ellenkező előjelű reakciót a nézőkből. Ezek az okok vagy elemek a színészek mesterségének titkai közé tartoztak.

⁵¹⁷ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 531.

fantázia erejét és pozícióját, azt a köztes helyzetet, határmezsgyét, ahol ugyanazok a dolgok, képek más megvilágításba kerülnek. A *spiritus phantasticus* tere ez, ami önmaga is tér, „mundus quidem et sinus inexplabilis formarum et specierum”,⁵¹⁸ egy világ vagy öböl, amely soha nem telítődik meg teljesen formákkal és képekkel, és ahol mindig van hely új és új képeken keresztül másként is megpillantani azt, ami van, vagy ami lehet. A gondolkodásnak a képek mellett a nevetés is a része lehet, mert megmutatja a dolgok rendjét, vagy erős megvilágításba helyezi azt, ami nincs rendben. A nevetés hirtelen támadó erős fény, ami más elrendezésben mutatja meg a már ismert jelenségeket. Mint a Tartaglia dadogó alakját kísértő nevetés, ami lefokozza a Florinda halálából adódó megrendülés magasztosságát. A nevetés a racionalitás része, állítja Andreini komolyan és szatirikusan, az egyik mód vagy út, esetleg híd, amellyel ki lehet mozdítani a látszólag ismertet megmerevedett helyzetéből, és össze lehet kötni valami mással, ami mindennapjaink felett áll.

IV. A színházi tudás színháza

Giovan Battista Andreini a komédiáiban – különösképpen a metaszházi elemeket tartalmazó *Lo Schiavetto*-ban és a *Le due comedie in comediá*-ban – is elrejt a színházról szóló elképzeléseit, és ezekben a darabokban fogalmazódik meg a legvilágosabban a színház és a világ közötti kapcsolat lényege is. Az elmélet itt a praxison keresztül tárulkozik fel, és komplex képet alkot a színházról, annak értelméről, céljairól és a nézőkre gyakorolt hatásáról. A két említett komédia más-más módon viszi színre a színházat, és más-más színházak képét rögzíti, így mind a korabeli színház formáit, mind a hozzájuk tartozó praxisokat képesek feltárni az olvasó és a néző előtt. Az metaszházi elemek fiktív nézőkre tett hatásai pedig a formák közötti hierarchiát teremtik meg. Vagyis a komédiákban Andreini elválasztja egymástól a praxisokat, és megkülönbözteti a hatékony formákat azoktól, amelyek az általa kijelölt cél megvalósítására nem alkalmasak.

A *Lo Schiavetto* című komédia 1612-ben jelent meg, és ez volt Giovan Battista Andreini első komédiája, amelyben a színház megjelenítésén keresztül fogalmazta meg összetett módon a színház értelméről és rendteremtő erejéről vallott gondolatait.⁵¹⁹

⁵¹⁸ G. Bruno: *De imaginum*, im. I. könyv XIII. fejezet.

⁵¹⁹ G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta 1612. Modern kiadás in L. Falavolti: *Commedie dei comici dell'Arte*, im. A komédia két hét lefogása alatt két kiadást ért meg, amelyek

Ugyanakkor a komédia cselekményszálainak, bonyolult szerkezetének köszönhetően az emberi világban uralkodó káoszt is megmutatja, és egyúttal feltárja azt az utat is, amelyen járva az ember rendet teremthet önnön életében. A *Lo Schiavetto* megmutatja a gyógyulás lehetőségét a hazugságra épülő gonosz világban. A darab fő cselekményszála a fiatalok szerelmének bonyolult történetét jeleníti meg. Prudenza és Orazio kölcsönös szerelmét, és Fulgenzio Prudenza iránt táplált, őszinte, de reménytelen érzéseit meséli el azokkal a bonyodalmakkal, amelyekbe szerelmük beteljesítése érdekében tett erőfeszítéseik során keverednek a szerelmesek.

A történet Pesaro városának egyik terén játszódik, ahol a reneszánsz komédiaíráis hagyományai szerint minden fontosabb szereplő háza áll. Itt található Succiola fogadója is, ahova a cselekmények irányításáért és összekuszálásáért felelős Nottola érkezik bizarr udvartartásával. A cselekményszálak bonyolításában Nottola vagyona játssza a főszerepet, ám emellett fontos mozzanat, hogy a téren megjelenő emberek többsége szerepet játszik, hazudik vagy disszimulál, esetleg álruhába bújva próbálja megoldani életét. Nottola maga az átváltozás hercege, aki külsejét tekintve púpos, piszkos, torz alak, és akiről mindenki azt hiszi, hogy nagylelkű, dúsgazdag herceg. Nottola azonban valójában szélhámos rabló, aki nevelőapját, a gazdag ékszerészt kifosztva álruhában, folyamatos rettegésben élve menekül. A darabban rajta kívül még két álruhás személy jelenik meg. Schiavetto, aki valójában Florinda, és férfiruhában vándorolva sarlatánnak adja ki magát, hogy hűtlen kedvesét, Oraziót megtalálja. Florinda testvére, Lelio Fedele szintén álruhában, Faccetto néven keresi nővérét, és a szabad vándorlás érdekében komédiásnak adja ki magát. Rajtuk kívül azonban még több szereplő alapvető jellemzője a hazugság. Orazio szerelmet hazudik, és meglopja Prudenza érzéseit, miközben hitvesét (Florindát) elhagyva a könnyű préda reményében utazik. Alberto szintén hazudik, a komikus vakság áldozataként többkevesebb sikerrel próbál disszimulálni, „sikertelenségének” oka végül az a csodálatos átalakulás, amely során a szerelem hatalmának köszönhetően értelmét és látását visszanyeri. Az egyetlen térbe sűrített világ legfőbb jellemzője az, hogy a benne élő emberek nem azok, akiknek látszanak, és a hazugság, a másnak látszás „törvénye” mindenkit megfertőz. Még Prudenza és Fulgenzio is rákényszerül a csalásra, mert másként nem tudnak működni ebben a világban.

szövege megegyezik, csak a címzettek mások. Az egyiké a bolgnai Ercole Pepoli gróf, a másiké pedig Alessandro Striggio, Corticelle grófja, Monteverdi librettistája és Ferdinando Gonzaga, mantovai herceg milánói nagykövete.

A darab kaotikus jellegét a hazugságok és csalások széles skálája alapozza meg, ám itt Andreini a reneszánsz komédiák egyik jellemző formai megoldását, a ráismerés gyakori alkalmazását saját céljaira használja fel. Míg például Ariostónál a véletlenek uralják a világot, a ráismerések szinte megmagyarázhatatlan okból következnek be, itt semmi sem véletlen. Nem valami külső metafizikai valóság, a fátum, esetleg Isten uja vagy kegyelme avatkozik be az eseményekbe, és tesz rendet ebben a világban például azzal, hogy egy térbe tereli véletlenül a szereplőket, hanem az emberek maguk is képesek megváltoztatni világukat, és ebben a véletlen alig játszik szerepet. Két dolog segíti őket a változásban. Egyrészt a mese (*fabula*) ereje, ahogyan azt Alberto példáján láttuk, másrészt a színházi reprezentáció hatalma. Van azonban egy fontos mozzanat, ami valóban hatalmassá és hatékonyvá teszi a két ábrázolási módot. Ez pedig nem más, mint a tiszta, önzetlen, érdek nélküli szerelem vagy szeretet, amely a meséken, az életből vett példákön és a megmutatásokon keresztül megnyilvánulva válik láthatóvá.

A *Lo Schiavetto* a színházi formák széles skáláját vonultatja fel, így a darab egyféle színháztörténeti példatárként is funkcionál, amely magyarázatok nélkül mutatja meg azokat a különbségeket, amelyekről Andreini az apológiákban írt. Schiavetto/Florinda és társa, Rondone a sarlatánok mesterségét űzi. Különböző gyógynövényeket, gyógyitalokat, balzsamokat árúsítanak, és portékáik értékének növelése érdekében látványos előadást rendeznek.⁵²⁰ Az előadásuk alapja a tréfálkozás, amely a nyelvi leleményre, az áruk szellemes bemutatására, és az eladni kívánt portékák bizarrságára épül. A Rondone kínálatában megtalálható csodaszerek között szerepel a gazdag emberek csődbejuttatására szolgáló recept, a „legmagasztosabb” francia bajt okozó, módfelett hasznos készítmény, a torkosokat gyógyító akasztófakötél, egy szer, ami elűzi az éhséget, egy por, ami borrá változtatja a vizet. A bizarr áruk valójában csak arra szolgálnak, hogy okot adjanak a tréfálkozásra, „nevetnivaló tárgyak”, amelyek a sarlatán szellemességének köszönhetően nyerik el valódi értéküket, és juttatják bevételhez a sarlatánt. Rondone és Schiavetto portékái között szerepel egy rövid, szerelmes dal is, amelyet Schiavetto/Florinda ad elő. A dallal az álruhás nő a nézők között felismert hűtlen kedvesét akarja ráébreszteni hibájára, és rávenni, hogy valljon színt, ám kísérlete sikertelen marad. Ennek oka az, hogy noha az ének és a szó erejét használja fel, a dal maga pusztán általános értelemben szól a szerelemről, szép szavakba burkolja a szerelemből fakadó boldog és gyötrelmes pillanatokat, de nem rendelkezik a példa, a mese erejével, így hatástalan marad. Orazio

⁵²⁰ Az előadás megrendelője Nottola. Vö. G. B. Andreini: *Lo Schiavetto*, IV./8., im, 160-165.

végül egy ajakillatosítóként felkínált álméregnek köszönhetően ismer kedvesére, és vall szint, amelyre azonban már a színpalak mögött kerül sor. A sarlatánok mestersége nem képes beavatkozni az emberek életébe, mivel nem rendelkezik a színház alapvető erejével, a komplexitással. Hiányzik belőle a mese, a történet, és a szólistaként színre lépő mulattató ereje is kevésnek bizonyul. Csak arra jó, hogy vidámságot teremtsen, és ezzel színesítse meg az emberek életét.

Facceto/Lelio Fedele, mint színész, szintén szólistaként lép fel, de egyetlen árut kínál eladásra: saját színészi tehetségét.⁵²¹ A mesterségbeli tudásának köszönhetően különféle műfajú darabokat képes előadni úgy, hogy egymaga játszik el egyszerre több szerepet. Kínálatában szerepel a komédia, a tragédia és a pásztorjáték, és a nézők igényeihez igazodva egyik pillanatról a másikra képes átlépni a műfajok határait. Az ő előadásának fontos része az interakció, a megrendelő néző, Nottola elvárásai döntenek az előadások sikeréről. Nottola maga a naiv nézőt jeleníti meg, aki nem ismeri a színházi előadások konvencióit, így képtelen különbséget tenni a valóság és a fikció között. Alberto a poétikai ismeretekkel rendelkező művelt nézőt jeleníti meg az előadások közben, aki elmagyarázza a színpadon látottakat: „Képzeld el, uram, hogy a színházban a színészt különböző ruhákban, különböző szerepekben látjuk”.⁵²² „Manapság a prológos külön test, pontosabban a komédiától leválasztott rész”.⁵²³ „Óh, a pásztorjáték nagyon kellemes dolog a zöld és virágzó mező miatt, és mert pásztorok és nimfák tiszta és édes szerelmét láthatjuk”.⁵²⁴ A magyarázatok ellenére Nottola minden előadást rögtön az elején félbeszakít, mert mindegyikben talál valamit, ami felkelti félelmét, így Faccetónak nincs módja arra, hogy művészetének erejét megmutassa.

A bemutatott műfajok közül a legérdekesebb a komédia, ami itt négy állandó típus – Zanni/Zuane, Pantalone/Pianelon, Dottore és Nespola – konfliktusát mutatja be. Ők dialektusban beszélnek, vitatkoznak, majd veszekedésük verekedésbe torkollik. A négy neveltséges figura konfliktusa azért nem folytatódhat, mert Nottola félelmében megakasztja az előadást. Ez a főként mozgásra épülő darab, amelyben a színpadi személyek rossz vonásai és neveltségessége nem kerül ellentétbe valamely erőnnel, valójában még arra is alkalmatlan, hogy nevetést váltson ki a nézőkből. Inkább félelmet szül, amelyre nincs szüksége a fiktív nézőknek. A tragédia és a pásztorjáték hasonló

⁵²¹ Facceto előadásainak szintén Nottola a megrendelője. Uo: V./9., 186-199.

⁵²² Uo, 188.

⁵²³ Uo, 194.

⁵²⁴ Uo, 196.

okokból nem felel meg a nézők elvárásainak. A tragédia túl sötét és szellemek vannak benne, a pásztorjáték pedig túlságosan távoli világban játszódik, ami idegen a nézők – főként Nottola – számára. Mindegyik műfajban van egy olyan túlzó mozzanat, amely miatt a naiv néző inkább úgy dönt, hogy mással tölti el az idejét.

A *Lo Schiavetto* nézői a különféle műfajú előadás-törödékek után önmagukat szeretnék viszontlátni a színpadon. Olyan történetre vágynak, ami a városban élő emberek együttlését mutatja meg, és amely közvetlenül kapcsolódik saját életvilágukhoz. Szerelmes komédiát akarnak, és arra is szívesen vállalkoznak, hogy részt vegyenek az előadás létrehozásában. Orazio vállalja a költő feladatát, és saját élettörténetét meséli el, mint olyan mesét, amely alkalmas a színházban való megjelenítésre. Maga a mese azért érdekes, mert a darab végén elhangozva feltárja azt a kiindulópontot, amelyből a társulatok képesek voltak előadásokat készíteni. Másrészt, ha a néző vagy olvasó visszapillant a komédia cselekménye során történetekre, képet kaphat arról, hogy mivé válhat a színpadon az Orazio által elmesélt rövid történet. Andreini az olvasó kezébe adja az előadás vázát, a vázlatot, amelyre megfelelő kompozícióval, a játékosok és ellenjátékosok megfelelő összepárosításával, látszólag jelentéktelennek látszó nevetséges elemekkel, rövid epizódokkal, fordulatokkal, megtervezett színpadi térrel és megfelelő színészi játékkal gyümölcsöző előadást lehet felépíteni. A mese a váz, amiről ez esetben Andreini lehántotta az előadás minden alkotóelemét, ami megteremti a látványt, azt a mozgó képet, amely mozgásba hozhatja a néző fantáziáját.

A *Lo Schiavetto*ban Andreini a színjátékos formák és műfajok megmutatásával, a cselekmény, a mese fátyla alá rejtve szól saját színházáról. Nem leírja, hanem megmutatja azt az alapvető követelményt, ami a komédia szereplői számára a legfontosabb, tudniillik azt, hogy a színpadon megjelenő világhoz kapcsolódni tudjanak. Ezek a figurák arra kíváncsiak, hogy ők kicsodák. A színházban a saját valóságukat, életüket szeretnék viszontlátni, és főként önmagukat, tévedéseikkel, hibáikkal és a hibáik belátása után végbement változásaikkal együtt. A *Lo Schiavetto* mint komédia olyan hidat vagy utat épít fel, ahol a valóság és a fikatív világ között közvetlen átjárás nyílik, a valóság és a fikció bármikor egymásba fordul, átváltozik, átváltozhat, és nincs is más, mint a mese vagy a történet, ami vagy valóság, vagy fikció, vagy mindkettő egyszerre.

Az 1622-ben megjelent *Le due comedie in comedia* Andreini elméletét még bonyolultabb formában, szerkezetben és módon mutatja be. Itt már konkrétan szó

esik a színházról, ugyanakkor többszörös mesefátyol mögé rejtí a szerző a színházi tudást. A *Le due comedie in commedia* a komédiáról szóló komédia, ahol az események, szereplők, az élettörténetek szinte átláthatatlan kuszaságban jelennek meg. Mintha Andreini Ariosto elvarázsolt erdejét utánozva hozta volna létre az életutak és emberi törekvések labirintusát, ahol az emberek félig öntudatlanul, elveszetten bolyonganak, találkoznak, és újra elvesznek. Ebben a komédiában egy-egy mellékszereplőtől vagy szolgától eltekintve senkiről sem lehet tudni, hogy valójában kicsoda. A legfontosabb színpadi személyek álnéven élnek ebben a világban, mert vagy lepleznek valami borzalmas bűnt, vagy keresnek valakit, vagy felejtani szeretnék előző életüket. A leplezés, átöltözés, disszimulálás és hazugság világa ez, amelyben Andreini megint a színház segítségével tesz rendet, más-más formában és más-más eredménnyel. Az egész darab elsődleges, vagy még inkább egyetlen valódi célja éppen az, hogy megmutassa a színházi előadások létrejöttét, erejét, működését, és megfogalmazzon alapvető meghatározásokat. Már a cím – *Két komédia egyben* – is arra utal, hogy olyan szöveggel állunk szemben, amelynek egyik és legfontosabb témája maga a színház. Mivel a komédiában előadott komédiák mellett szinte végig a színházról és a komédiáról van szó, annak minden aspektusával, funkciójával, elérendő és elért hatásával, par excellence metadramának tekinthetjük a darabot.

Az alapkómédia öt felvonásából kettőben egyfelvonásos komédiákat látunk. A harmadik felvonást kitöltő előadást akadémikusok adják elő, az ötödik felvonás pedig egy hivatásos társulat előadásának ad teret. E három történeten kívül az alapkómédia rejt még egy negyedik komédiát is, ami pusztán mint történet van jelen, és ami ebben a cselekményben végül nem kerül színre. Ez a „megvalósulatlan komédia” az alapkómédia végén a színészek vagyonát gyarapítja a benne rejlő mese formájában. Mivel négy különböző történet jelenik itt meg, amelyek bonyolult labirintust alkotva szorosan összekapcsolódnak, egymásba nőnek, és hatnak egymásra, nem mesélem el a történetet. Csupán két figurát emelek ki, akik az egyfelvonásosok születésében a legnagyobb szerepet töltik be. Az egyik Rovenio/Durante, a gazdag velencei kereskedő, a másik Lelio/Mirindo, a dramaturg, poéta, színésszpedagógus, vagyis a darabok alkotója, a komédia világában működő rendezői elv megtestesülése, *corago*, aki minden mesterségben jártas színházi alkotó.

Rovenio, akinek eredeti neve Durante, az álarcot és álruhát viselő bűnös, hazug és gonosz ember, akinek tettenérése és megváltoztatása, meggyógyítása a Lelio által önmaga elé kitűzött cél. A velencei kereskedő egyik igen súlyos bűne, hogy évekkal

korábban megölte ádáz ellenségének, Zelandro/Alidorónak a nyolcéves kisfiát, mert az szerelmes volt az akkor még Durante néven élő férfi szintén nyolcéves lányába, Lidia/Aurindába, és egy éjjel egymás karjaiban találta őket, amint aludtak. Ez a kisfiú nem halt meg, ő Lelio, eredeti nevén Mirindo, aki igazságot akar szolgáltatni, és ehhez a színházat használja fel eszközként. Az első betétdarab célja Rovenio/Durante megleckéztetése, előadói pedig műkedvelő akadémikusok, akik csak végig leírt szöveg alapján tudnak játszani. A második egyfelvonásos komédia témája Rovenio másik bűne, egy fiatal nőnek tett házassági ígérete, amit a szerelem gyümölcseinek megszerzése – avagy a virágtiprás – után nem tartott meg,⁵²⁵ ezért a lányt, Florinda/Arminiát saját apja ölte meg. Természetesen Florinda sem halt meg, hanem keblén a gyilkos törrel énekesnőként, majd színésznőként, Arminia néven jelenik meg, hogy igazságot szolgáltatson. Az ő történetéből születő darabot egy hivatásos társulat adja elő. Az egész alapkomédia és a benne látható színházelméleti tanítás szempontjából fontos adalék, hogy Rovenio az alaptörténet elején az a néző, aki a színházat pusztán szórakozásnak és az udvarlás egyik eszközének tekinti, majd szembesülve a komédiák által mutatott képpel, egyre tudatosabb, beavatott nézővé válik. Az előadás végén ő határozza meg a legpontosabban a komédiaírás és -játászás értelmét és funkcióját.

Andreini ebben a komédiában feltárja azt a folyamatot, amely során a színházi előadások létrejönnek, és színre viszi a színházi praxis legfőbb kompozíciós elveit. Mindkét előadás egy-egy rövid narrációból születik, amelyeket a szereplők mesélnek el egymásnak a komédia elején. Az első betétdarab esetében azonban ez a mese nem kerül be közvetlenül az előadás szövegébe, hanem Lelio kompozíciós technikájának köszönhetően monológként hangzik el. Lelio, aki a darab rendezője, egy előre megírt komédiát taníttat be a műkedvelőkkel, amelyen apró dramaturgiai változtatásokat hajt végre. A végig megírt komédia egyik fontos jellemzője, hogy a cselekmény egyetlen egyszerű eseményszálon fut, és a szerepek állandó típusok, akik jellegzetes dialektusokban beszélnek. A darabban szereplő lány figuráját Lelio átalakítja, és a leleplező monológot a figurát alakító Lidiával mondhatja el. Ebben az esetben nem testesül meg a mese, Lelio egy másik cselekményt játszat el az akadémikusokkal, és saját története narráció formájában jelenik meg. A darab rendezője talán azért választotta ezt az utat, hogy biztosan sikerrel járjon a leleplezés, mert nem bízott a

⁵²⁵ Florinda nevének magyarázatát lásd az előző fejezetben.

műkedvelők által színre vitt előadás erejében. Bizonytalanságát és az események kimenetelének kétséges voltát tükrözi maga a cím is: *Bizonytalan végű komédia*.

A második betétdarab esetében az eredeti narráció színpadra viteléhez nincs szükség a dialógusok leírására. Az előadás kezdete előtt néhány órával tudja meg Lelio, hogy Rovenio – aki közben az apósa lett – olyan színházi előadással kíván kedveskedni a házasulandóknak, amelyet hivatásos színtársulat ad elő. Az előadás kezdetéig annyi ideje maradt csupán, hogy elmesélje a színészeknek Florinda/Arminia történetét. A színészek ezt a történetet, ezt a rövid mesét képesek a rendelkezésükre álló idő alatt színházi előadássá változtatni, tettekké, látványvá, dialógusokká alakítani. A szereplők többsége egyéni nevet visel ebben az előadásban, és a nevetséges szerepet alakító típusok, mint például Tartaglia, elsősorban a cselekmény komoly, olykor tragikus epizódjaiban játszanak ellenpontosító szerepet.

A két betétdarab között első pillantásra alig fedezhető fel különbség. Mindkettő prologussal kezdődik, amely verses formában íródott, és amelyet allegorikus figurák – az elsőben a Béke, a másodikban a Házasság – mond el. Két ponton fedezhető fel különbség az előadások felépítésében. Az elsőre jellemző a cselekmény egyszerűsége, míg a másodikban a cselekménybe nevetséges eseményszál szövődik bele, amelynek egyetlen funkciója a jelenetben megjelenő figurák nyelvében és viselkedésében megmutatkozó szellemesség, humor és deformitás. A másik különbség a nézőkre, és elsősorban a meggyógyítandó bűnösre gyakorolt hatásban mutatkozik meg. Az első előadásban szinte alig fordul elő interakció a színészek és a nézők között, akik csak egy-egy jelenet után mondják el véleményüket a játékról vagy a színészek beszédmódjáról.

Zelandro: Nagyon szép jelenet, valóban.

Maszkos nő: Igen, valóban.

Rondello: Sosem láttam rosszabbat életemben. Nocsak, ki az ott? Hó, Calandra, mit csinálsz te abban a ruhában? Érintsd meg a kezemet!

Zelandro: Állj meg, menj vissza a helyedre, ez itt komédia!

Rondello: Mit tudok én a komédiáról?

Rovenio: Azt, hogy nem szabad megszakítani.

Maszkos nő: Ó, micsoda bestia! Ül le, csend legyen!

Ebben a komédiában a ráismerés és leleplezés igen fájdalmas módon történik. Lidia valódi nevekkel saját valóságos élettörténetét meséli el, így amikor az apja hallja

az igazságot, haragra gerjed, és a komédia majdnem tragédiába torkollik, amikor mindenki mindenkin bosszút akar állni. Rovenio a lányán, Lelio/Mirindo apja Rovenión. Ezzel szemben a második előadásban a nézők folyamatosan kommentálják a látottakat, örülnek a szójátékoknak, így konkrét interakcióba lépnek az előadóval, amelyben benne élnek, és amit megjegyzéseikkel el is távolítanak maguktól. Ennek a darabban a naiv néző, Rondello a mestere, aki Pedante figurájának latin nyelvű mondatait fordítja le olaszra. A fordítás folyamatossá teszi a színész és a néző közötti konkrét kapcsolatot, és a nyelvi félreértésekből fakadó humor még inkább megnöveli a jelenet komikus hatását.⁵²⁶ Ebben a darabban a leleplezés is másként megy végbe. Rovenio, aki egyre tudatosabb nézővé válik, mert idő közben elsajátította a megfelelő kódrendszert, és megismerte a komédiajátszás célját, fokozatosan ismer magára a fiktív, valószínű cselekményben, és a végén önszántából vallja be bűnét. A valószínűség segítségével tudatosan szemléli a valóságot, és ezt a tudatosságot a színház iskolájában tanulta meg. Ebben a folyamatos és kíméletes színváltásban a negyedik történet segíti, amely váratlanul megszakítja az előadást a végkifejlet előtt. Rovenio, a színházi előadások segítségével megváltozott néző fogalmazza meg az előadások során megtanult szabályokat és komédia-meghatározásokat is, ő az, aki végül a legvilágosabban látja, mire szolgál a színház, mi az a jó, ami belőle származik.

Rovenio meghatározásai Andreini korábban látott definícióihoz hasonlóan a színház értelméről szólnak. Arról az értelemről, ami a színház létét nélkülözhetetlené teszi az emberek számára: „Tudjátok meg, urak, a komédia végül is nem más, mint az emberi törekvések epilógusa, és így előfordul, hogy valamely mese köntöse alatt ennek vagy annak az embernek az igaz történetét mesélik el.”. A komédia a valóságot viszi színre, de nem pusztán megmutatja azt, ami van, hanem megváltoztatja mindazt, ami gondot okoz az emberek életében. „Szerencsés komédiák, csakis nektek adatott meg, hogy a színházban tréfáitokkal valószínűen szóljatok a dolgok, sőt, a szívek legokultabb eseteiről úgy, hogy a legkönnyörtelenebbek is könnyörtetlet érezzenek, és egyesülhessenek azok a dolgok, amelyekről úgy tűnt, reménytelenül el vannak választva egymástól.”⁵²⁷ A komédia képes megmutatni az emberi élet legmélyebb titkait, és képes helyrehozni azt, ami rossz, vagy nem működik benne. Andreini egy eddig még nem említett megfogalmazása szerint „a komédia gyorsítja a lassúakat, lefékezi a gyorsakat; akarata szerint újra és újra megváltoztatja a lelkeket, meglágyítja a

⁵²⁶ A nyelvjátékok a latin hangzására épülnek, így fordításukkal épp a lényeg veszik el.

⁵²⁷ Uo, 99.

kemény szíveket, hatalmában áll, hogy haragot gerjessen és lecsillapítsa a haragot”.⁵²⁸ A dantei contrapasso elvével működve a komédia olyan, mint a purgatórium, ahol minden helyéből kibillent dolog helyrebillen, és visszanyeri egyensúlyát. Ezt az egyensúlyt Andreini szerint azzal a formával tudja elérni, amely egyesíti a művészeteket.

Maga a színházi írás vagy szöveg – amit Andreini vagy építménynek, vagy szövetnek nevez – nem merül ki a szavak használatában, noha a nyelv, a jól megkomponált szavak és mondatok nélkülözhetetlenek benne. Ám pusztán a test látványára, a gesztusokra és a mozgásokra épülő néma előadások sem alkalmasak arra, hogy a megismerés magasabb rendű formáját szolgálják. A szövetek vagy építmények rendjét a komplexitás és a több neműség adja meg, a sokféle, valóságból merített dolgok szintézise, amely az ábrázolt témákban, a felhasznált formai elemekben, és a különböző művészetek egyesítésében valósul meg. A végig leírt komédiák elsősorban előadásszövegek, amelyekben Andreini igyekszik megőrizni, valamilyen módon a papírlapra transzportálni az előadásokban rejlő erőt és komplexitást. Erre szolgálnak a zenei betétek, a dalok és a táncok, a kelléklistán, melyekben Andreini jelenetről jelenetre írja le az előadáshoz szükséges díszleteket, jelmezeket, kellékeket. Erre szolgálnak az implicit szerzői utasítások, amelyekben egy-egy színész mozgását igyekszik rögzíteni a szerző. És erre szolgálnak a metaszínházi elemek, amelyekben feltárulhat a komédiaszínház működésének titka.

Talán éppen a komédiák működésének kérdése jelenti Andreini elméletének magvát. Az emberi élet mindennapjait, a különféle életmódokat, egyszerű, mindennapi embereket és szokásaikat megmutató színház nem pusztán ábrázolni kívánja azt, ami a világban tapasztalható. Sokkal nagyratörőbb célokat fogalmaz meg Giovan Battista Andreini a különböző műveiben. A komédiaszínház feladata a világban uralkodó káosz megszüntetése, a rend megteremtése, a hazugság, álság leleplezése és az ellentétes törekvések kiegyenlítése. A komédia, ami Andreini esetében minden esetben előadott darabot jelent, csodálatos eszköz az emberek kezében, hiszen általa képesek megismerni önmagukat és világukat, megtudni mindent, ami az életnek nevezett iskolában megtanulható. A komédia azonban nem viselkedési és etikai szabályokat tanít. Andreini színházában nincsenek mindenki által megtanulható és azonos módon alkalmazható, univerzális szabályok. Ebben az ábrázolt világban a lehetséges megoldások végtelen tárháza rejlik, és az ember elsődleges feladata az, hogy önmagát

⁵²⁸ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 491.

ismerje meg. A színház ehhez nyújt segítséget azzal, hogy megmutatja, hogy az emberi igazságok mögött húzódik egy másik igazság, ami egyetemes, és mindenki mással összeköti az embert. A színház összeköti azt, amit a világ zűrzavarában darabokra szakadt: az emberek önmagukban és környezetükben is egységet, rendet teremthetnek a színház segítségével. Talán csak egyszerűen egymásra lelnek, de lehet, hogy önmagukat találhatják meg újra.

Az eddig áttekintett példákban az emberek különféle módokon találtak önmagukra. Alberto a *Lo Schiavettó*ban egy „valódi” élettörténetnek, egy egyszerű mesének köszönhetően nyerte vissza látását, és a komikus vakság áldozatából értelmét használó, bölcs férfivé, apává vált, aki az önzetlen szeretet/szerelem lényegét tanulta meg, és akinek értékrendszere egyik pillanatról a másikra átalakult. Az önzetlen, önfeláldozó szeretet/szerelem példája erősebb volt, mint minden más, könyvekből megtanulható szabály. A *Lo Schiavettó*ban látható színházi előadások vagy performanszok formáikból és feldolgozott témáikból adódóan maradtak hatástalanok. A sarlatánok művészete pusztán szórakoztatásra szolgált, a betétként elénekelt szerelmes dal pedig nélkülözte azt az elemet, ami életszerűvé tehetné volna a szerelem ábrázolását. A példa, a mese ereje nélkül pusztán költői képek sora maradt, amely mögül nem villant fel egyetlen mozzanat sem, amely megérinthette volna a hallgatókat.⁵²⁹ A szolista komédiás minden mesterségbeli tudása ellenére sem volt képes megszólítani a nézőket, mert egyrészt egymagában képtelen volt kellőképpen összetett cselekményekre és színházi nyelvre támaszkodni, másrészt a műfajok és a témák érdektelenek voltak a nézők számára, mivel mindegyik távol állt az adott emberek életvilágától. A nézőket nem érdekelte a komédiában látható veszekedés, ami érintetlenül vitt a színpadra egy, a mindennapokban túlonúl gyakran megjelenő epizódot. A pástorjáték mind formájában, mind témájában idegennek és távolinak bizonyult, míg a tragédia a mindennapi emberek számára érdektelen világot, az uralkodók tetteit mutatta be, amely ráadásul egy sötét szellem színrelépésével egyetlen pillanat alatt heves ellenállást váltott ki a nézőkből. Az egyetlen hatékony formának a „szerelmes komédiát” tartották a nézők. Azt a formát, amely saját történetüket alakítja át előadássá, és amelyben önmagukat láthatták viszont. Azt a színházformát tartották érdekesnek, amelyik közvetlenül kapcsolódott saját világukhoz, és amelyet látva önnön életük tanúi lehettek.

⁵²⁹ Szabadfordításban az első néhány sor így szól: „Te, akit Amor tolla von be / és szárnyalásra bírod e tollakat / nosza, sűrű csapásokkal repülj / oda, ahol az én szívem van! / És ha nem tudod az utat / a sóhajaim megmutatják azt.” A dal további része hasonló megoldásokkal él.

A *Le due comedie in comedia* betétdarabjainak kinyilvánított célja a rendteremtés volt, amely végül két, teljesen különböző formában valósult meg. Az első esetben az előadók, a műkedvelő akadémikusok mesterségbeli tudása jelentette a hatékony rendteremtés egyik korlátját, hiszen a papírról megtanult szöveg mint kiindulópont nem volt képes kellő mértékben élővé tenni a cselekményt. A darab „rendezője”, Lelio, ezért választotta azt a megoldást, hogy az életből vett valós történetet narratívaként, a valódi történet egyik valódi szereplőjének előadásában elhangzó monológként rejti el a darabban, amely a maga részéről jól megírt, de túlságosan egyszerű, és mindenki által ezerszer látott cselekményt mutatott meg.⁵³⁰ A cselekmény érdektelensége a sematikus és egyszerű epizódokból, és az állandó típusok jellegéből fakadt: ebben a dramatikus világban mindenki az, aki, semmi nem változik, és előre lehet sejteni az események kimenetelét. A ráismerés drasztikus és fájdalmas formája abból adódott, hogy maga a történet nyilvános vádemelés formájában hangzott el a nyílt színen, ahol a többi néző tanúként szerepelt. Ily módon a komédiát pusztán álcaként, csapdaként használták a vádlók a bűnös elleni „perben”, ahol erőszakos formában – kikényszerített szembesítéssel – mutatták meg a bűnösnek, ki is ő valójában. Ebben az esetben az erőszakos forma erőszakhoz vezetett, a bűnös nem önszántából, saját értelmét használva látta be bűneit, nem önerejéből ismerte meg önmagát. A végkifejlet pusztán azért lehetett mégis szerencsés, mert az érintettek mindegyike azonnal megbocsátott a bűnösnek, és mert – ahogy Leliótól megtudjuk – a komédia szabályai nem teszik lehetővé a gyászos véget. A második komédia már átalakította a történetet. Az előadás megteremtéséhez a hivatásos színészek a narráció alapján saját mesterségbeli tudásukra építettek, és egyéni dramaturgiai munkájukkal teremtettk meg a cselekvéseket, az alaptörténet egységéhez illő szituációkat. Ily módon maga a történet valószínű formában – a színészek alkotói fantáziájának képteremtő ereje által megkomponáltan – jelent meg a nézők előtt, és a komoly tartalmat néhány nevetséges epizód közbeiktatásával tették kellemessé a színészek.⁵³¹ Ez esetben a bűnös olyan történetet látott a színpadon, amiről azt gondolhatta, hogy valaki más története, de ami csodálatos módon mégis hasonlított saját életének eseményeire. Ekkor már ő maga ismert önmagára, és ehhez korábbi tapasztalatait, saját értelmét és belátását használta fel. Önfeltárási vallomása arról árulkodik, hogy az előadás

⁵³⁰ A dramatikus formák, témák, epizódok ismétlésére építő komédiát leginkább a mai szappanoperákhoz lehetne hasonlítani, amelyek jól ismert sémák ismételtetésével szórakoztatják a közönséget.

⁵³¹ Például Arminia/Florinda halálának tragikus és fennkölt pillanatát Tartaglia dagogásával fokozták le.

hatására alapvető változáson ment keresztül, és ettől a pillanattól kezdve életének minden sötét és zűrzavaros eseményéért képes lesz felelősséget vállalni, és rendet tud teremteni saját múltjában. Rovenio számára a saját történetét rejtő színházi előadás építette fel azt az utat, vagy hidat, amelyen haladva önmagát és az egész világot megismerheti.

V. A kép hatalma

Giovan Battista Andreini 1622-ben, Párizsban adta ki a *La Centaura* című művét, amely „önmagában is szörnyűséges”, „extravagáns” szüzsé, ahogyan azt az ajánlásban és az olvasókhoz írt előszóban maga a szerző határozza meg.⁵³² Összetett testű, szörnyszerű darab, amely önmagában egyesít három műfajt, a komédiát, a pásztorjátékot és a tragédiát. Andreininek ezt a darabját az ajánlásokkal, az előszóval, a kelléklistával és néhány francia barátjának – mint Théophile de Viau, Saint-Amant, Jacques de Fontenay és Gramont – alkalmi verseivel együtt tekinthetjük egységes műnek.⁵³³ Olyan könyvnek, amely nem pusztán egy színházi előadás készítésére alkalmas szöveget tartalmaz, hanem sokkal inkább a valóság, a fantázia, a történelem és a mindennapi élet elemeiből szőtt szöveget alkot, ahol a versek, az ajánlások és a kelléklista éppoly szerepet játszik, mint egy-egy jelenet. A *La Centaura* mint könyv számos módon épít utakat a világot megismerni igyekvő ember számára, és a felépített utak bonyolult elágazásokkal, kanyarokkal haladva olykor találkoznak egymással, máskor szétválnak, keresztezik egymást vagy párhuzamosan futnak, mint egy labirintusban, amelybe egyszerre több kapun keresztül lehet belépni. A *La Centaura* mesterséges és mesterkélt labirintus, ahol könnyen eltéved az ember.

Andreini maga is labirintushoz hasonlítja a művet. A „komikus kuszaságnak ebből a mesterkélt (mesterségesen megszerkesztett) szerkezetéből” Thália segítségével kerülhet ki az olvasó, éppúgy, mint valaha Théseus a Minotaurusz labirintusából Ariadné fonalának segítségével.⁵³⁴ A darab valóban labirintus: kentaurok és emberek, királyok, városi polgárok és pásztorok, varázsló és miniszter, elveszett gyermekek,

⁵³² Andreini Giovan Battista: *La Centaura*, Párizs, Nicolas della Vigna, 1622. A mellékletek számozatlan oldalakon szerepelnek.

⁵³³ A francia barátok a kor ismert költői voltak, de leginkább libertinizmusuk kötötte őket Andreinihez. Vö: Ferdinando Taviani: *Centaura*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, im, 228-229.

⁵³⁴ G. B. Andreini : *La Centaura*, im, VI.

felcserélt ikerpárok élnek ebben a kusza világban, szerelmek, ármány, hazugság és köpönyegforgatás, öröm és bánat között. Élnek és utaznak egyik műfajból a másikba, és közben próbálnak eligazodni önmagukban és világukban. Az eligazodás azonban nem oly könnyű sem a szereplőknek, sem a nézőknek. A darab, a műfajokon átvezető utazás értelme, vagy inkább értelmei csak azoknak a kulcsoknak a segítségével fejthetők meg, amelyeket a szerző az allegorikus alakokba, vagy a mellékletekbe, esetleg egy-egy epizódba rejt. Az egyes „kulcsok” más-más kaput nyitnak meg az értelmező előtt, és minden kapun keresztül más-más út vezet el ugyanarra a pontra, oda, ahol a Kentaurnő furcsa alakja áll. A darab szerkezete ebből a szempontból Filarete színházához, a bűn és erény házához hasonlít, amelyben más-más utakon keresztül vezet az út az Erény vagy a Bűn képmásához. De hasonlít Camillo pici, fából készült színházához is, az emlékezet és a mindentudás színházához, ahol a tanítás képeken és szavakon keresztül zajlik. Úgy vélem, a darab által felkínált utak közül néhányat végigjárva lehet eljutni Giovan Battista Andreini színházelméletének és életfilozófiájának legegységesebb képéhez. Egy képhez, emblémához vagy allegóriához, amely „mindig újszerűen és mindig meglepően” bontakozik ki.⁵³⁵ Ennek a képnek a megértésében egy-egy Platónról, illetve Arisztotelészről származó gondolat, valamint Walter Benjamin allegóriáról írt gondolatai segíthetnek.

Platón néhány művében szóba kerül a kentaúr, aki egy a szörnyetegek közül, és akinek alakja arra alkalmas, hogy az „államügyek körül tolongó raj” egyes alakjait, a szemfényvesztő szofistákat ábrázolja.⁵³⁶ A *Phaidrosz*ban szintén szóba kerülnek a hippokentaurosok, amikor Szókratész visszautasítja annak lehetőségét, hogy mitikus történetek igazságtartalma iránt érdeklődjék. „Nekem bizony egyáltalán nincs időm ilyesmire, s ennek oka, barátom, a következő: még nem vagyok képes – a delphoi felirat értelmében – „megismerni önmagam”, s nevelésnek látszik előttem, hogy míg azt nem ismerem, tőlem idegen dolgokat vizsgáljak. Ezért tehát búcsút mondván nekik, elhíszem, amit a hagyomány tart róluk, és – mint az imént említettem – nem ilyesmit, hanem *önmagam vizsgálom*: hogy valami *szörnyeteg vagyok-e, aki Tüphónnál is bonyolultabb*, és jobban okádja a tüzet, vagy pedig szelídebb és *egyszerűbb* lény, aki *természeténél fogva valami isteni* és minden elvakultságtól mentes *osztályrészhez jutott*”.⁵³⁷ Szókratész önmagát akarja megismerni, mielőtt más dolgok

⁵³⁵ Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*, im, 387.

⁵³⁶ Platón: *Az államférfi*, 291 b., in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes, im, 94-95.

⁵³⁷ Platón: *Phaidrosz*, 229 e- 230 a., in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes Kiemelések tőlem.

felé fordulna, de önmagában először azt kell megvizsgálnia, hogy vajon nincs-e benne valami azokból a szörnyekből, akik bonyolult alakjukkal a szemfényvesztést, a varázslást, az árnyképek alkotásában jártas embereket szimbolizálják. Szókratész az önismeret útját járva nem zárja ki, hogy lakozik benne valami abból, amit olyannyira elutasít a szofistákban. Egy kép, mondjuk egy Gorgó, egy Khimaira, egy kentaur képe.

Andreini, aki ismerhette Platón műveit, talán felfigyelt erre a passzusra, ha másért nem, a számára oly kedves „ismerd meg önmagad” felirat miatt. Ám ha ez pusztán feltételezés volna, a *Phaidros*nak ez a részlete akkor is felszakítja az antikvitást átszövő kentaur képek és ábrázolások, valamint a belőlük származó asszociációk végtelennek tűnő terét, ahol a legfontosabb és legismertebb költők, írók művei használják a kentaurok alakját valami másról való beszédhez. Pindarosztól Homéroszig, Arisztophanésztól Marcus Aureliusig és Euripi-dészig mindenki használja ezt a figurát, vagy azokat az alakokat, amelyek szabad asszociációval köthetők a kentaurok alakjához.⁵³⁸ Ezek a figurák és a hozzájuk tartozó magyarázatok, vagy rövid összefoglalók pedig minden bizonnyal részét képezték annak a hatalmas szövegállománynak, amelyből a színészek válogattak.⁵³⁹ A gondolatmenetnek ezen a pontján azonban az a lényeges, hogy létezett egy szintén labirintusszerű reprezentációs hagyomány, amelyből a fenti Platón-idézet az önmegismerés kérdésével együtt említi a kentaurokat. Az Arisztotelész *Poétikájában* olvasható megjegyzés más szempontból lehet érdekes. A mű megírásának lehetséges eredetét fedi fel. „Nem tudjuk ugyanis közös névvel nevezni [...] azt sem, ha valaki valamennyi versmértéket keverve valósítja meg az utánzást – ahogyan Khairémón alkotta meg valamennyi versmértékből összekeverve rhapszodiáját, a *Kentauroszt* –, pedig azt is költőnek kell nevezni.”⁵⁴⁰ Létezett tehát egy *Kentaur* című klasszikus mű, amely átlépte a formák határait, és amelyet ráadásul valószínűleg rapszodoszok adtak elő, akik a színészi hivatás ősi formáját képviselték. A feltételezett klasszikus források léte azonban pusztán annyiban érdekes, hogy Andreini képteremtő eljárás módjára és kísérletező hajlamára fordítja a figyelmet. Ennek az eljárásmódnak és hajlamnak a megközelítésében lényegesek Walter Benjamin allegóriáról szóló gondolatai.

⁵³⁸ Vö. Carlo Angelino – Enrica Salvaneschi (szerk.): *Il Centauro*, Genova, Il Melangolo, 1986. A két kötetből álló munka első kötete az irodalmi forrásokat gyűjti össze a kentaurok kapcsán, a másodikban pedig néhány, igen figyelemreméltó tanulmány olvasható. Az antik források mennyiségére tekintettel pusztán erre a könyvre hivatkozom.

⁵³⁹ A kentaurok alakjához tartozó jelentések rövid áttekintését lásd később.

⁵⁴⁰ Arisztotelész: *Poétika*, im, 2.

Benjamin *A német szomorújáték* eredetében élesen elválasztja egymástól a szimbólumot és az allegóriát, és az allegóriáról írt sorai közül jó néhány megvilágíthatja azt az eljárásmódot, amelyet Giovan Battista Andreini is használt a *La Centaura* megalkotásakor, és amely alapvetően meghatározza a szöveg, vagy még inkább építmény jellegét és működését. Benjamin egyes megállapításai egy-egy ajtót nyitnak meg a műben, így a továbbiakban az ily módon feltáruló utakon keresztül érdemes továbbhaladni Andreini labirintusában. „Az allegória – ennek bizonyítására szánjuk a következő lapokat – nem játékos képi technika, hanem *kifejezés*, ahogy a nyelv, sőt az írás is kifejezés. Ebben rejtett az *experimentum crucis*. Éppen az írás tűnt, minden mást megelőzve, konvencionális jelrendszernek.”⁵⁴¹ Az allegória nyelve, a kifejezésmódja Andreini összetett, többnemű színházképéhez jól illeszkedő eszköz. Lehetőség arra, hogy az írás adta lehetőségeken túllépve jobban vagy másként lehessen szólni a világról, térben megjelenő költői képeket lehessen létrehozni a kísérletezés jegyében, amelyek aztán gazdagságukkal a szabad megismerés próbakövei lehetnek. Azt, hogy létezik egy nyelv, amely meghaladja a verbális közlés lehetőségeit, Andreini valószínűleg Giordano Brunótól tudta. A már említett *De imaginum, signorum et idearum compositione*-ből, amelyben – milyen érdekes egybeesés – a képek között megjelenik a kentaur alakja is. Aszképiosz mágikus, gyógyító tudásának ábrázolásához az egyik út a lírát pengető vagy vesszőt tartó kentaur alakja, amely kiindulópontul szolgálhat többek között a helyes életmódról és az értelem győzelméről szóló tudás megszerzéséhez.⁵⁴²

A szimbólum és az allegória közötti különbséget leginkább működésükben és az időhöz való viszonyukban ragadja meg Benjamin, és ez szintén jelentőségteljes Andreini alkotás- és képirásmódja szempontjából. „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában *megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája*. Mindaz, ami kezdettől alkalmatlan, szenvedés teli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejen – jut kifejezésre. S bármennyire igaz, hogy hiányzik belőle a kifejezés minden „szimbolikus” szabadsága, a forma minden klasszikus összhangja, minden emberi – nem csupán *az emberi lét természete általában, hanem egyetlen ember életrajzi történelmisége is* – jelentőségteljes módon, *talányos kérdésként jut szóhoz általa*, az emberi lét természetbe

⁵⁴¹ W. Benjamin: *A német szomorújáték* eredete, im, 362.

⁵⁴² G. Bruno: *De imaginum*, II. könyv, VIII. fejezet.

hanyatlásának e leginkább kiszolgáltatott alakban.”⁵⁴³ A *La Centaura* ebben a tekintetben egyedülálló Andreini művei között, hiszen a műben néhány a korabeli politikai esemény és a hatalom megszerzésének, birtoklásának, elvesztésének témája is húzódik. Noha nem kívánom ezt az értelmezést részletesen tárgyalni,⁵⁴⁴ fontos adalék a mű jellegének megragadásához, hogy az extravagáns szűzsét, szörmyszerű invenciót Andreini Medici Máriának ajánlja, annak a királynőnek, aki éppen a kiadás évében, 1622-ben békült ki fiával, XIII. Lajossal. Ehhez az értelmezéshez csatlakozhat még a libertinista barátok megjelenése is a könyvben.

Ugyanakkor, ahogy Ferdinando Taviani elemzése rámutat, a politikai magyarázat magából a kentaur figurából is adódhat. Taviani tanulmányában elsősorban a színészekkel azonosítja a kentaurokat, de megemlíti a kor kentaur ábrázolásait, így Machiavelli *Principéje* XVIII. fejezetének kettős lényét, a Mandragóra 1519 körüli első kiadásán szereplő, lantot pengető kentaur figuráját, Francesco Andreini könyveinek címlapját, ahol a nyilas kentaur jelenik meg. Szerinte a figura a Giovan Battista édesapja által is használt emblémát idézi elsősorban, ami Gabriel Rollenhagen *Nucleus Emblematum*ában (1611) is szerepel.⁵⁴⁵ Az embléma aláírása: *Viribus est iugenda modis sapientia cunctis. Uti qui nescit robore saepe cadit*. A kentaur tehát az, aki önmagában egyesíti a bölcsességet és az erőt, ám ez az egység pusztító hatású annak, aki nem tudja helyesen használni. Ez az embléma a kentaurok, elsősorban Kheiron erejét és bölcsességét köti össze, és mindenképpen politikai jelentéseket von maga után. A női kentaur alakja lehet akár Medici Mária, mint a leghatalmasabb királynő emblémája.

A darab poliszémiáját mutatja, hogy Medici Mária nevének pusztá említése újabb irányba terelheti az értelmezőt. A név jelentése – orvos – és a legfőbb kentaur, Kheiron gyógyító ereje, valamint Kheiron és Orpheusz varázslatos tudása közötti kapcsolat egészen más jelentéseket alapoz meg. Ebből a szempontból a francia libertinista körbe tartozó költők személye is jelentős lehet. Az a – politikai okokból kifejlesztett – titkosan írás módszere, amellyel a letiltott tartalmakat igyekeztek

⁵⁴³ W. Benjamin: *A német szomorújáték eredete*, im, 366-367. Kiemelések tőlem.

⁵⁴⁴ Mivel a dolgozat a színházelmélet és a hozzá kapcsolódó filozófia feltérképezésére vállalkozott, nem célja a tartalomelemzés. Ferdinando Taviani elemzésének köszönhetően tudható, hogy a mű konkrét politikai eseményekre is utalhat, és Taviani kimerítő történeti háttér megrajzolásával is szolgál. Ugyanakkor megjegyzi, hogy értelmetlen dolog volna a mű jelentését egyetlen eseményre redukálni, mert ezzel épp a legfontosabb jellemzőjétől fosztanánk meg. Tudniillik attól, hogy számos, egymással összefüggő, de egymástól különböző lehetséges jelentést egyesít. Vö: F. Taviani: *Centaura*, im, 201-202.

⁵⁴⁵ *Idem*.

elrejteti a hivatlan és beavatatlan olvasók elől, szoros kapcsolatban áll a már említett neoplatonista módszerrel, amelynek eredője nem más, mint Orpheusz.

Ez a néhány rövid megjegyzés is képes érzékeltetni, hogy a *La Centaura* „épülete” mennyire gazdag és összetett ismereteket tartalmaz. Ezek az ismeretek pedig Andreini intenciója szerint az „ismerd meg önmagad” felirat szellemében járul hozzá a megismeréshez. De nézzük, mit mond még Benjamin az allegorikus szemléletről! „Az allegória megalkotójának kezében a *tárgy valami mássá lesz*, általa valami másról beszél, belépést biztosít neki a *rejtett tudás* tartományába, melynek emblémájaként tiszteli. Ez az allegória írásjellegének lényege. Nem más, mint séma; e *séma pedig a tudás tárgya*, melynek csak akkor lesz el nem veszíthető tulajdonává, ha rögzítve van: rögzített kép és rögzítő jel egyszerre. A barokk tudásműve, az elraktározás, melynek emlékművei az óriási könyvtárak voltak, az írásképpen teljesebbé válik. Mint ilyen kép [...] nem csupán a tudnivaló dolgok jele, hanem maga is tudásra érdemes tárgy.”⁵⁴⁶ „Az érzékelhető dolgoknak nem leleplezése, hanem éppenséggel lecsupaszítása a barokk képírás funkciója. Az emblémakészítő nem a „kép mögötti” lényegét adja. Írás, képírás gyanánt – ahogy az emblémáskönyvekben ez bőségesen kapcsolódik össze az ábrázolt tárggyal – a kép elé rántja ennek a tárgynak a lényegét.”

Giovan Battista Andreini valószínűleg ismerte kora képteremtő eljárásmodjait, az ikonológiák, emblémák, imprézák működését és létrehozásuk titkait. Brunótól ugyanezt tanulhatta meg, és egyúttal a képzelet erejének, az alkotás szabadságának, a képek és az isteni tudás kapcsolatának titkaiba is beavatást nyerhetett. Ezekkel az alapokkal teremtette meg azt a képalkotási módszert, amely a saját színházában, pompás képeken keresztül közölhette mindazt, amit az írás maga nem tud közvetíteni az emberek között. Andreini komédiákon elkezdett kísérleteit ebben a művében teljesítette ki azzal, hogy tudatosan nyúlt a képekhez – emblémákhoz, imprézákhoz, ikonológiákhoz –, mint olyan „új közlési eszközökhöz”, amelyek a színház adta lehetőségeket a legjobban képesek kiaknázni, és így alkalmasak arra, hogy a világról és a mindennapi emberek életéről szóló előadásokban hatékonyan lehessen szólni az emberről és világról. Ezek a képek a gondolkodás csírái lehettek, és megszüntethették a valóság illúzióját, így az emberek épülésének, önmegismerésének folyamatát magasabb szintre emelhették.

A kentaur mint figura, mint allegória vagy embléma, Andreininél az a „tudás-tárgy”, amely felé minden értelmezés halad, de amely önmaga is kulcs lehet a

⁵⁴⁶ W. Benjamin: *A német szomorójáték eredete*, 387-388. Kiemelések tőlem.

labirintusba való belépéshez. Ám a kentaur figurája még kulcsként is tartogat meglepő elemeket, és mindig újszerűen jelenik meg.⁵⁴⁷ Az újszerűség leginkább a középpontba helyezett kentaur neméből adódik. A képi ábrázolások és irodalmi források férfi kentaurokat reprezentálnak, itt viszont egy – illetve két – kentaurnőről van szó. Taviani a már említett tanulmányában a kentaurokat a színészekkel azonosítja, és ebben az előadás végén megkoronázott fiatal kentaur lány alakjára épít, illetve azokra a verssorokra, amelyek a koronázás aktusát kísérik. „Ó, kicsi kentaur lány / ó, égi teremtmény, / ha Rodi a lábaidhoz térdel, / úgy a krétai erdők is téged csodálnak. / Az egyik aranyjogart kínál neked, / a másik olaját és babért, / és zengve mondjuk mind, / hogy a kentaurnők a test fátylában / a világban királynők és az égben dívák.”⁵⁴⁸ A megkoronázott kicsi kentaur lány pásztorok és miniszterek, varázslók között válik hatalmassá, és az egész jelenet többjelentésű embléma formáját ölti a kép „elé rántott” szövegnek – énekelt versnek – köszönhetően. A női kentaur egyrészt uralkodónő – felajánlásként Medici Máriának –, másrészt színésznő, és színésznőként égi lakó. A színésznők égbé emelésén, és Isabella Andreini dicsőségének Giovan Battista Andreini szinte minden írásában megemléített képén túl azonban van még egy elem, amit ez az embléma rejt, és ami megváltoztatja a könyv egészének értelmét. „A komédia gyöngye nő, akit védelmezni kell.”⁵⁴⁹ A *La Ferza*-ban leírt mondat arra utalt, hogy a színházat mint hivatást, mint mesterséget az őt megillető helyre kell segíteni. A kentaurnő alakja akár maga a színház is lehet.

Ezt a feltételezést erősíti meg maga a darab, illetve a benne működő erő. Itt az egyik érdekes mellékszálból megismerhetjük Rosibea, a kentaurnő születésének történetét.⁵⁵⁰ Rosibea szülei emberek voltak, Rodi királya és királynéja, ám első lányuk kentaurnak született. Apja egy ládába zárva a tengerre bízta szörny gyermekét, akit épp kentaurok találtak meg és neveltek föl. A királyné a lányához hasonló sorsra ítéltetett, de mielőtt a halálba indult volna, elmondta, hogy a gyermek azért született kentaurnak, mert azt a sátrat, amit nászajándékkul kaptak Ciprus királyától, kentaurokat ábrázoló képek díszítették. A képek annyira „élethűek” voltak, hogy csak a „mozgás hiányzott belőlük”, és erejük miatt lett a gyermek kentaur. A király és bölcssei szigorúan megvizsgálták az ábrázolásokat, és úgy találták, hogy „mindezt az a sűrű képzelet, az a

⁵⁴⁷ Benjamin szerint az allegória kibontakozásának az újszerűség és meglepetés kritériumaival kell rendelkeznie. Uo, 387.

⁵⁴⁸ G. B. Andreini: *La Centaura*, im, 157.

⁵⁴⁹ G. B. Andreini: *La Ferza*, im, 490.

⁵⁵⁰ G. B. Andreini: *La Centaura*, I./4. im, 11-14.

hatóerő, a Természet ereje okozhatta, ami a képben található”.⁵⁵¹ A királyné nem bűnös, és ezt az ítéletet még számos hasonló eset is megerősíti. Az egyik ilyen eset Héliodorosz *Sorsüldözött szerelmesek* címen ismert regényében olvasható,⁵⁵² és a darabban kiemelt példa – Clorinda születésének története – szintén erre a forrásra támaszkodik.⁵⁵³

Rosibea története azonban nem szakad meg itt. Ez az emberek nemzette kentaurnő, bár nem tudta, hogy szülei emberek voltak, olyannyira vágyakozott emberi test után, hogy azt kérte az istenektől, születendő gyermeke legyen ember.⁵⁵⁴ Alázatos kérését meghallgatták az istenek, fia embernek született, de szörnyű jóslat is tartozott a csodás ajándékhoz: a fiú szülei keze által hal, és szülei önmaguk vetnek véget életüknek. Ez a darab utolsó felvonásában, a tragédia végső jelenetében be is következik.⁵⁵⁵

Rosibea története több módon magyarázható. Ferdinando Taviani értelmezése szerint a kentaurok a színészek, maguk is kettős természetű, szörnyszerű lények, hiszen önnön testükbe fogadnak más személyeket, és a színpadon ez a kettősség uralja megjelenésüket. Ha ezt az értelmezést elfogadjuk, Rosibea epizódja olyan vallomás, amely a hivatásos színészek első generációjára utal, akik emberekből „kentaurokká” lettek, de gyermekeiket emberként kívánták felnevelni, ezért a legtöbb színészgyerek szerzetes, vagy apáca lett. Ennél a történeti magyarázatnál fontosabbnak tűnik azonban a képek titkos hatalmának elmélete, amit Andreini kiterjeszt a színházra is. Ha a kentaurok azok a színészek, akik testükben egyesítik az embert és az állatot, a földit és az égit – a kentaurok, elsősorban Kheiron, isteni lények is –, akkor a kentaurok minden hatalmával, tulajdonságával rendelkeznek. A kentaurok tulajdonságai és hatalmuk pedig szorosan összefügg a képek tulajdonságaival és hatalmával.

Rosibea a képek hatalma által lett kentaúr. A képekben rejlő képzelet (*immaginazione*), hatóerő (*virtù operativa*), a Természet ereje (*sforzo di Natura*) ebben az epizódban az istenek hatalmával egyezik meg. A képek a képzeletnek és a Természet erejének köszönhetően rendelkeznek isteni jelleggel: képesek az embert szörnnyé, a szörnyet emberré, a jót rosszá, a rosszat jóvá változtatni. Képesek valamit egészen mássá tenni. Maga a kentaúr mint kép hasonló tulajdonságokkal rendelkezik, és

⁵⁵¹ Uo, 11-12.

⁵⁵² Héliodorosz: *Sorsüldözött szerelmesek*, ford. Szepessy Tibor, Budapest, Szépirodalmi, 1976, 118.

⁵⁵³ Tasso: *Gerusalemme liberata*, XII. 21-25., im. A verssorok számát közlöm.

⁵⁵⁴ G. B. Andreini: *La Centaura*, II/1. im,

⁵⁵⁵ Uo, III/11.

alakjának szörnyűsége volt pozitív és negatív jelentéseket is maga után vonhat. A szörny (*mostro*) szó a XVI-XVII. században nem feltétlenül negatív fogalmat jelöl.⁵⁵⁶ Semleges – vagy akár pozitív – jelentése szerint a szörny „eredeti, nem szabályos, „más” lény. Olyan valaki, aki kiemelkedik a többiek közül, új, sőt akár jobb is lehet. A Seicento kultúrája tele van ilyen szörnyekkel, nem szabályos, más lényekkel: Ők a lángelmék, az isteni teremtetőerővel rendelkező költők. Tasso gondolataival élve „a képek alkotói”, „beszélő festők”, akik a képeket formáló vagy rendelő Szent Teológushoz hasonlítanak.⁵⁵⁷ E „szörnyek” sorába tartoznak a színészek is, és másságuk, egyediségük hasonló a költőkéhez. Ők is egyesítik művészetükben a képeket és a szavakat, és ezt az egységet felruházzák még egy különleges erővel: a mozgás és változás erejével. A „drámai festők” műve a mozgásnak köszönhetően minden más műnél hatékonyabb.

Rosibea édesanyja a kentaurábrázolások élethűségére hivatkozik, ami varázslatos, isteni erő. A színház ereje Andreini szerint azért oly csodálatos, mert a színház minden mesterség tudását egyesíti, a szó, a hang és a kép egyesül benne. Ebben az összetett formában képes teljesíteni feladatát, ami nem más, mint a nézők életére tett hatás azzal, hogy hozzá segítik őket a gondolkodás, a látás képességének megszerzéséhez. Az értelem megfelelő használatával pedig a nézők rendet tudnak tenni saját életükben. A színház alakja éppoly összetett, mint a kentauré, sőt kentaurmű, így maga a figura vagy embléma a színház értelmét tárja fel.

Andreini – a kentaurmű figurája és a darab szerkezete mellett – más nyomokat vagy kulcsokat is ad az értelmezéshez, amelyek a kentaurmű alakját a színház emblémájává avatják. Az olvasókhöz írt bevezetésben a szerző a darab *ellentmondásosságát* emeli ki. A komédia, pásztorjáték, tragédia műfajainak egyesítése ellentmondásos, mégis hasznos, hiszen „az elemek *is ellentétesek*, mégis életet adnak, *ellentétesek* az égi szférák, mégis kellemes összhangot okoznak, az *ellentétek* a tökéletes temperamentumot hozzák létre, és a betegeket meggyógyítják”.⁵⁵⁸ Élet, kellemes összhang, tökéletes temperamentum és gyógyítás: ezt idézheti elő maga a darab is. A világ dolgainak egyesítése, a tökéletesítés és jobbítás a színház feladata: meg kell valósítania az ellentétek harmóniáját, a *concordia discorst*.

⁵⁵⁶ F. Tavian: *Centauro*, im, 231.

⁵⁵⁷ Tasso: *Del poema eroico*, in *Opere*, V. köt. Velence, 1735, 367.

⁵⁵⁸ G. B. Andreini: *La Centauro*, im, számozatlan oldalak.

A *La Centaura* a testében hordozza, önmagában egyesíti a három műfajt: nőként a várost és a komédiát, állati részében a természeti tájat és a pásztorjátékot, királyi voltában az udvart (a magasabb rendűt) és a tragédiát viseli.⁵⁵⁹ Ez az egyesülés a darabban „önmagában is nagyon szörnyűség”, a másság, az eredetiség hordozója. A három felvonás pedig, bár szabálytalan, mégis elfogadható – írja Andreini –, mert míg az öt felvonás a test öt érzékét tisztítja meg, a három lélek három képességét gyógyíthatja. A lélek három képessége Arisztotelész szerint az érzékelés, a gondolkodás és a képzelet,⁵⁶⁰ amelyek „meggyógyulhatnak” a színház segítségével. A képzeletnek ettől a képétől pusztán egyetlen lépés vezet a Bruno művében leírt fantáziához, a belső érzékek egységéhez, amely képek segítségével és képek alkotásával képes az embert valóban gondolkodó lénné tenni.

Giovan Battista Andreininek ez a furcsa darabja egyetlen, nehezen megközelíthető, de annál gazdagabb allegóriába sűríti azt az elméletet, amely Giovan Battista Andreini és színésztársai munkáját meghatározta. Az elmélet alapján a sokszínű, változékony és állhatatlan élet áll, amelynek megértése komoly feladat elé állítja az emberi gondolkodást. Andreini elméletének alapján ott találjuk a világot, amelyben minden jó, hiszen minden Isten teremtménye, de amelyben csak az értelem használatával tehet rendet az ember. És ott áll az ember alakja is, aki Andreini színházában szabad döntéseken keresztül válthatja meg saját életét, értelme használatával válhat teremtményéhez hasonló teremő lénné. A színház teremtheti meg azt az utat, amelyen járva az ember először önmagát ismeri meg, hogy aztán a világ felé fordulhasson, és megérthesse a létezők sokféleségének misztériumát.

⁵⁵⁹ Uo.

⁵⁶⁰ Arisztotelész: A lélek, in *Lélekfilozófiai írások*, ford. Szeiger Kornél. Budapest, Európa, 1988, 117.

UTÓSZÓ

„Minden művészet hozzáadja a magáét a legnagyobb művészethez: az életművészethez”. Brechtnek ez a mondata a *Pótlások a Kis Organon*hoz című, töredékekből álló írásában találó módon fogalmazza meg azt a törekvést, amely Giovan Battista Andreinit mind elméleti, mind gyakorlati munkájában irányította. A művészet és az élet, úgy tűnik, minden olyan alkotó munkájában szorosan összefügg, aki nem pusztán a megélhetésért vagy a személyes sikerért végzi alkotótevékenységét. A művészet és az élet között létesített élő kapcsolat megteremtése irányította Giovan Battista Andreinit is munkájában, és esztétikai öntudata antropológiai kérdésekből táplálkozott. Az ellentétek megteremtése, az eleven emberi alakok létrehozása Andreini komédiáiban és más műfajú színházi szövegeiben nem pusztán véletlenszerű egybeesésnek köszönhető. Sokkal inkább tudatos, átgondolt elvek, eljárásmódok használatának, amelyek noha a gyakorlatból táplálkoztak, mégis képesek voltak olyan gondolatrendszerre alakulni, amely meg tudta zabolázni a színházi munka esetlegességét. Elszánt formai kísérletezés zajlott Andreini színházi műhelyében, és ennek magva és eredője az ember volt, akiről szólt, és akiért szólt a színházi előadás. Mindig másként, ahogy egy-egy életvilág, vagy kulturális közeg megkívánta. Andreini formai kísérletezése megkívánta a képelméletek, a filozófiai gondolatok, a költői praktikák ismeretét, és minden más tudáselemét, ami elősegíthette az emberek önmegismerését. Azt az alapot, amelyre minden „életművészet” épül.

Giovan Battista Andreini, úgy tűnik, szenvedélyesen igyekezett mindent megtanulni és kipróbálni, ami az előadások sikerét és hatékonyságát szolgálhatta. Talán ezért fordulhat elő, hogy a dolgozatban előforduló nevek, viszonyítási alapok, feltételezett források mellett még számos név, viszonyítási alap és lehetséges forrás felmerül. Zenészek és librettisták nevei, mint Monteverdié és Alessandro Striggióé, akiknek gyakorlati munkája, és színházról való elképzelései bizonyára hatottak Andreinire. Vagy festők neve, mint például Domenico Fettié, akinek képei szintén érvényesül a fény-árnyékhatás, és akivel Giovan Battista Andreininek volt alkalma hosszan beszélgetni. Vagy Diderot-é, aki Andreini kérdéseire hasonló kérdéseket tett fel az emberről. Esetleg Montaigne neve, aki akár konkrét forrást is jelenthetett Andreini számára. A huszadik századból Meyerholdé, akinek groteszkről írt gondolatai

igen találóak Andreini színházára. Vagy Artaudé, aki a színház értelmét a gyógyításban látta. A sok név, amit Andreini elképzelései vonzanak magukhoz, abból adódhat, hogy a művészek, filozófusok számára a végső kérdés gyakran azonos, és az alkotásról, az ábrázolt emberről feltett kérdések hasonló válaszokhoz vezetnek. Ebből a szempontból Giovan Battista Andreini gondolatai igen modernnek. Szinte minden korban – minden jelenben – találnak maguknak más alkotót vagy elméletírót, akit képesek megszólítani és párbeszédre csábítani.

Az Andreini színházelmélete mögött húzódó gyakorlati munka újabb kihívást jelenthet a kutatás számára. A közel hatvan drámai mű közel azonos számú formát jelent, még akkor is, ha egyes elemek vissza-visszaköszönnek a darabokban. Andreini a színházi előadásszövegekkel való kísérletezés minden lehetőségét megragadta egy olyan színházi jelenség körében, amelyről hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a felszínes szórakoztatásban merül ki minden érdeme. Ahol Arlecchinók és Pulcinellák bohóckodnak és spagettit esznek, miközben esnek-kelnek a színpadon. Ahol neveléses öregek mindig ugyanúgy tévesztik el szerepüket, társadalmi státuszukat, életkorukat. A Cinquecento és Seicento fordulóján működő színészek színháza nem ilyen volt. Andreini szövegei alapján – csupán néhány, rövid elemzés tükrében – azt gondolhatjuk, hogy ezek a komédiák az emberi életmódok, életformák széles tárházát voltak képesek felmutatni organikus formában, mindig másként, ahogy az ábrázolt ember, a színpadi személy valóságban megmerítkezett élete lehetővé tette. Andreini darabjainak emberalakjai a valóságból származnak. Hús-vér emberek, akik az esetek nagy részében a számukra kijelölt társadalmi szerepek határait feszegetik, vagy csak egyszerűen próbálnak eligazodni saját világukban. De az is előfordul, mint a *Convitato di pietra* esetében hogy a valóságot másként transzponálják a színpadra. Vagy olyan alakok jelennek meg a darabokban, akik tudás-tárgyként mutatnak túl az ember mindennapjainak dimenzióján. A kentaurnő alakja ilyen volt. Megfejtethetlen és kimeríthetetlen kép, ami emberről, hatalomról, politikáról, erőről, művészetről, gyógyításról, tanításról szólt egyszerre és külön-külön. A kentaurnő alakja, amely az ember méltóságát, találékonyságát, teremtmény képességét jelenítette meg, és amelyet Filarete színházának tetején lehetne a leginkább elképzelni, amint kezében egyetlen felirattal, rövid mondattal – *Nosce te ipsum* – válna a néznivaló tárgygyá.

BIBLIOGRÁFIA:

- Allegra, Luigi: In viaggio, fra Cinque e seicento, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6/8 aprile 1987*, Genova, Costa & Nolan, 1989, 31-44.
- Alonge, Roberto – Davico Bonino, Guido: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. kötet, *La nascita del teatro moderno, Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000
- Andreini, Giovan Battista: *Prologo In Dialogo Fra Momo e La Verit *, Ferrara, Baldini, 1612. Modern kiadás in Marotti, Ferruccio – Romei, Giovanna: *La commedia dell'arte e la societ  barocca; La professione del teatro*, R ma, Bulzoni, 1991, 473-488.
- Andreini, Giovan Battista: *Lo Shiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1612. Modern kiadás in Laura Falavolti (szerk.): *Commedie dei comici dell'Arte*. Torino: Utet, 1982
- Andreini, Giovan Battista: *La saggia Egiziana dialogo spettante alla lode dell'arte scenica di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele*, Firenze, Timan, 1604
- Andreini, Giovan Battista: *La Ferinda*, Parigi, Nicolas della Vigna, 1622
- Andreini, Giovan Battista: *La Centaura*, Párizs, Nicolas della Vigna, 1622,
- Andreini, Giovan Battista: *Teatro celeste*, Párizs, Callemont, 1625
- Andreini, Giovan Battista: *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra L'Accuse Date Alla Commedia*. Párizs, Callemont, 1625. Modern kiadás, in Marotti, Ferruccio-Romei, Giovanna (szerk.): 1991. *La Commedia dell'Arte e la societ  barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 516.
- Andreini, Giovan Battista: *Le due comedie in comedia*, Venezia, Imberti, 1623. Modern kiadás in Siro Ferrone (szerk.): *Commedie dell'Arte*, Milano, Mursia, 1986
- Andreini, Giovan Battista: *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tommaso, e da altri santi, d'un M. R. P. teologo degli Andreini*, Firenze, Timan, 1604

- Angelini, Franca: Barocco italiano, in Alonge, R – Davico Bonino, G: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. kötet, *La nascita del teatro moderno, Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 193-275.
- Angelino, Carlo – Salvaneschi, Enrica (szerk.): *Il Centauro*, Genova, Il Melangolo, 1986
- Apollonio, Mario: *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Casa editrice Augustea, 1930
- Arasse, Daniel: Ars memoriae és vizuális szimbólumok: a képzelet kritikája és a reneszánsz vége, in Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*, Szeged, JATEPress, 1986.
- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, szerk. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966.
- Arisztotelész: *Poétika*, ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Budapest, PannonKlett, 1997
- Arisztotelész: A lélek, in *Lélekfilozófiai írások*, ford. Szeiger Kornél. Budapest, Európa, 1988
- Artoni, Ambrogio: *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Milano, Costa&Nolan, 1996
- Attolini, Giovanni: *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988
- Augustinus: *Vallomások*, ford. Városi István, Budapest, Gondolat, 1987
- Bacsó Béla: Az ész nevetségességéről, in Uő: *Kiállni a zavart*, Budapest, Kijárat, 2004, 9-22.
- Bacsó Béla: Az ember mint önmaga képe, in Uő: „*Az eleven szép*”, Budapest, Kijárat, 2006, 130-140.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996
- Barbieri, Nicolò: *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de'comici*, Velenze, Ginammi, 1634. Modern kiadás: szerk. Taviani, F., Milano, Il Polifilio 1971
- Bargagli, Girolamo: *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare*, szerk. Parrizia D'Incalci Ermini, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982
- Benjamin, Walter: A német szomorújáték eredete, in *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980,

- Benjamin, Walter: Az alkotó mint termelő, in *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980
- Bernardi, Claudio: Censura e promozione del teatro nella Controriforma, in Alonge R – Davico Bonino, D. (szerk.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 1023-1042.
- Bettarini, Rosanna – Barocchi, Paola szerk.: *Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, Sansoni Ed. S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1966-1987. V. kötet.
- Bevilacqua, Enrico: Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli, in *Giornale storico della letteratura italiana*. XXIII. Kötet 1894, 76-155.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, szerk. C. Segre, Milano, Mursia, 1997
- Boccaccio, Giovanni: *Della Genealogia degli dei I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio... tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano, Comino da Trino*, 1547
- Brecht, Bertolt: *Pótlások a Kis organonhoz*, ford. Eörsi István, in *Uő, Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 445-451.
- Bruno, Giordano: *De umbris idearum*, kritikai kiadás, szerk. R. Sturlese, Firenze, 1991
- Bruno, Giordano: A győzelmes vadállat kiűzése, ford. Wenner Éva, in Tar Ibolya és Szőnyi György Endre (szerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, Szeged, JATEPress, 1995
- Bruno, Giordano: *De imaginum, signorum et idearum compositione*, in Ordine, Nuccio (szerk.): *Opere complete*, Róma-Torino, Lexis progetti Editoriali - Nino Aragno, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro: *A világ nagy színháza*, ford. Fábri Péter, Budapest, Eötvös József Kiadó, 2002
- Campanella, Tommaso: *Poesie*, szerk. Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1915
- Camus, Albert: *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, Magvető, 1990
- Carandini, Sandra: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990
- Castiglione, Giovan Battista: *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Lancellotti, 1759

- Cecchini, Pier Maria: *Brevi Discorsi intorno alle comedie, comedianti & spettatori di Pier Maria Cecchini Comico Acceso, et gentiluomo di S.M. Cesarea. Dove si comprende quali representationi si possno ascoltare & permettere*, Nápoly, Roncagliolo, 1616. Modern kiadás, in Marotti F. – Romei G.: *La commedia dell'arte e la società barocca; La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, 537-550.
- Cicero: A kötelességekről, in: *Válogatott művei*, ford. Boronkai Iván et al., Európa, Budapest, 1987
- Costanzo, Mario: *Il «Gran Theatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'etr del Manierismo*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1964
- Croce, Benedetto: Intorno alla "Commedia dell'Arte", in Uő, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932, 503-506.
- Cruciani, Fabrizio– Seragnoli, Daniele (szerk.): *Il teatro italiano nel rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987
- Curtius, Ernst Robert: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2002 (princeps 1948, Bern, Francke Verlag)
- Dante Allighieri: *Vendégség*, ford. Szabó Mihály, in Uő: *Összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962
- De Marinis, Marco: *Történelem és történetírás*, ford. Dávid Kinga és Demcsák Katalin, in Demcsák K. – Kiss A. A. (szerk.): *Színház-szemiotográfia, Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Szeged, JATEPress, 1999, 45-87.
- Demcsák Katalin: Kentaurnő. A kép hatalma Giovan Battista Andreini "extravagáns" dráma-gépezetében, in Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre (szerk.): *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, Szeged, JATEPress, 2003, 227-236
- Demcsák Katalin: Tükör-játék. A színház önreflexiója a commedia dell'arte metadrámái elemeiben, in Demcsák – Kiss: *Színház-szemiotográfia*, im, 201-218.
- Dodds, Eric Robertson: *A görögség és az irracionalitás*, ford. Hajdu Péter, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2002
- Erasmus: *A balgaság dicsérete*, ford. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1958

- Ferrone, Siro (szerk.): *Commedie dell'Arte*, Mursia, Milano, 1986
- Ferrone, Siro: *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino, 1993
- Ferrone, Siro (főszerk.): *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, szerk., C. Buratelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993
- Ficino, Marsilio: *Platonikus írások*, Budapest, Szent István Társulat, 2003
- Fisher-Lichte, Erika: A színház mint kulturális modell, ford. Meszlényi Gyöngyi, in *Theatron*, 1. évfolyam, 3. szám, 1999, 67-80.
- Francastel, Pierre: *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987
- Gambelli, Delia: *Arlecchino a Parigi*, I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993
- Gareffi, Andrea: *Il possesso di Leone X*, in, F. Cruciani - D. Seragnoli: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, 225-237.
- Garzoni, Tommaso: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili*, Velenze, 1601.
- Gombrich, Ernst: *Icones Sybolicae*. A szimbolikus kifejezés filozófiái és ezek hatása a művészetre, in Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*, Szeged, JATEPress, 1986, 33-159.
- Héliodórosz: *Sorsüldözött szerelmesek*, ford. Szepessy Tibor, Budapest, Szépirodalmi, 1976
- Kékesi Kun Árpád: Hist(o)riográfia, in *Theatron*, 1. évfolyam, 3. szám, 1999, 29-39.
- Kirchner, Gottfried: *A fortuna-téma profán értelmezése*, in Pál, *Az ikonológia elmélete*, Szeged, JATEPress, 1986, 406-449.
- Macchia, Giovanni: *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960
- Majorana, Bernadette: La scena dell'eloquenza, in Alonge R – Davico Bonino, D. (szerk.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 1043-1066.
- Mamone, Sara: Viaggi teatrali in Europa, in Alonge R – Davico Bonino, D. (szerk.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 1261-1285.
- Mamone, Sara: *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988

- Mariti, Luciano: *Commedia Ridicolosa, Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Róma, Bulzoni, 1978
- Marino, Giovan Battista: *Adone*, in *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, szerk. Pozzi Giovanni Milano, Mondadori, 1976. Digitális változat: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001540/bibit001540.xml>
- Marino, Giovan Battista: La ninfa avara, in *La Sampogna con una scelta di Idillii*, Capponi-Argoli-Preti-Busenello. A c. di M. Pieri, A. Ruffino e L. Salvarani. Lavis, La Finestra Editrice, 2006
- Marotti, Ferruccio: *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974
- Marotti, Ferruccio – Romei, Giovanna: *La commedia dell'arte e la società barocca; La professione del teatro*, Róma, Bulzoni, 1991
- Meldolesi, Claudio: La microsocietá degli attori. Una storia di tre secoli e più, in *Inchiesta*, 1984 január-június, 63-64. szám, 102-111.
- Meldolesi, Claudio – Olivi, Laura: *A rendező Brecht*, ford. Horváth Györgyi és Demcsák Katalin, Budapest, Kijarat, 2003
- Molinari, Cesare: *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968
- Molinari, Cesare: *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- Muschetta, Carlo: *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1992 (princeps 1972)
- Nicoll, Allardyce: *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1965
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986
- Nietzsche, Friedrich: *A vidám tudomány*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap Kiadó, 1997
- Ottonelli: *Della Christiana Moderatione del Theatro Libro V, detto l'Instanza*, Firenze, Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, 1652, in Taviani, F.: *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969, 513-556.
- Perrucci, Andrea: *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Nápoly, Mutio, 1699

- Pico della Mirandola, Giovanni: *De hominis dignitate*, szerk. E. Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985.
- Pico della Mirandola, Giovanni: *Sonetti*, szerk. Giorgio Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994
- Platón: *Phaidrosz*, in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes, Budapest, Európa, 1984
- Platón: *Philébosz*, ford. Horváth Judit, Budapest, Atlantisz, 2001
- Platón: *Törvények*, in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes, Budapest, Európa, 1984
- Platón: *Állam*, in *Platón összes művei*, ford. Szabó Miklós, Budapest, Európa, 1984
- Platón: *Az államférfi*, in *Platón összes művei*, ford. Kövendi Dénes, , Budapest, Európa, 1984
- Platón: *Lakoma*, in *Platón összes művei*, ford. Telegdi Zsigmond, Budapest, Európa, 1984
- Plessner, Helmuth: *Il riso e il pianto*, Milano, Bompiani, 2000. Magyarul: A sírás és a nevetés eredete, ford. Kelemen Pál, in *Lk.k.t.* 3. évfolyam, 11. szám, 2002 ősz, 23-32.
- Postlewait, Thomas: Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód, ford. Kékesi Kun Árpád, in *Theatron*, 1. évfolyam, 3. szám, 1999, 58-66;
- Prosperi, Bernardino: *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996
- Rilke, Rainer Maria: *Scritti sul teatro*, szerk. Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995
- Ripa, Cesare: *Iconologia*, ford. Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 1997
- Ruffini, Franco: Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro. Introduzione all'edizione italiana, in Carlson M.: *Teorie del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Ruffini, Franco: *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983
- Ruffini, Franco: *A színház feltalálása. A filaretei „Bűn és Erény háza”*, ford. Sz. Márton Ibolya, in Demcsák K. – Kiss A., *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz*

- reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája, Szeged, JATEPress, 1999, 91-117.
- Sanesi, Ireneo: *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954 (2. kiadás) II. kötet, 515-550.
- Scala, Flaminio: *Il Finto Marito, Prologo*, Velence, Andrea Baba, 1619. Modern kiadás: Uő: *Il teatro delle favole rappresentative, Appendice VII*, szerk. Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilio, 1976
- Seragnoli, Daniele: *Il "Dialogo de' giuochi" di G Bargagli*, in *Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1981, 180-197
- Seragnoli, Daniele: *La struttura del personaggio e della „fabula” nel teatro del Cinquecento*, in Cruciani, F. – Seragnoli, D. (szerk.): *Il teatro italiano nel rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, 297-318.
- Shearman, John: L'entrata fiorentina di Leone X, 1515, Cruciani, F. – Seragnoli, D. (szerk.): *Il teatro italiano nel rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, 239-250.
- De' Sommi, Leone: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1570 körül), Modern kiadás: Milano, Il Polifilo, 1968.
- Starobinski Jean: *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975
- Tasso, Torquato: *Gerusalemme liberata*, szerk. Giorgio Cerboni Baiardi, Modena, Panini, 1991.
- Tasso, Torquato: Il Gianluca ovvero le maschere, in *Dialoghi*, kritikai kiadás, szerk. Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1957
- Tasso, Torquato: Del poema eroico, in *Opere*, V. köt. Velence, 1735
- Tassoni, Alessandro: *De' pensieri diversi*, Velence, Carlo Conzatti, 1665.
http://books.google.com/books?id=9CpJAAAAAAAJ&printsec=titlepage&hl=hu&source=gb_s_summary_r&cad=0
- Taviani, Ferdinando: *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969
- Taviani, Ferdinando – Schino, Mirella.: *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Uscher, 1982

- Taviani, Ferdinando: Élő ellentét. Szeminárium a commedia dell'arte színésznőiről és színészeiről, in Demcsák K. – Kiss A., *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Szeged, JATEPress, 1999, 161-199.
- Taviani, Ferdinando: La Bella d'Asia e Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità, in *Paragone-Letteratura*, XXXV. évf, 408-410. szám, Firenze, 1984. február-április, 3-76.
- Taviani, Ferdinando: Centaura, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6/8 aprile 1987*, Genova, Costa & Nolan, 1989, 200-233.
- Taviani, Ferdinando: L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento, in Cruciani F.– Seragnoli, D. (szerk.): *Il teatro italiano nel rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, 319-345.
- Tessari, Roberto: *Il mercato delle Maschere*, in Alonge R – Davico Bonino, D. (szerk.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, 119-191.
- Tirizzani, Nicoletta: *Introduzione. Il Cantico dei cantici tra il De umbris idearum e gli Eroici furori*, in G. Bruno, *Gli eroici furori*, Milani, Rizzoli, 1999
- Toschi, Paolo: *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.
- Trencsényi Waldapfel Imre: *Mitológia*, Budapest, Gondolat, 1983
- Turner, Victor: Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Bohannon – Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Budapest: Panem, 1997, 675-711.
- Turner, Victor: A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról, ford. Oroszlán Anikó és Matuska Ágnes, in Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Budapest: Kijárat, 2003, 11-55.
- Verzone, Paolo: *Cesariano Cesare*, in *Arte Lombarda*, 1971
- Veyne, Paul: *Il pane e il circo*, Bologna, il Mulino, 1984

- Vigh Éva: *Éthos és kratos között. Udvar és udvari ember a 16-17. századi Itáliában*, Budapest, Osiris, 1999
- Weinberg, Bernard szerk.: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, IV. kötet, Bari, Laterza, 1974
- Wind, Edgar: *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano: Adelphi, 1986 (első olasz nyelvű kiadás 1971)
- Wither, George: *A collection of Emblemes 1635*, English Emblem Books No. 12, válogatta és gondozta: John Horden, Scholar Press, 1968
- Yates, Francis: *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.
- Zorzi, Ludovico: *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, Magyarul: Uő, "Ferrara: a hercegi vasfüggöny", in Demcsák K. – Kiss A., *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Szeged, JATEPress, 1999, 119-150.
- Zorzi, Ludovico: La raccolta degli scenari della Commedia dell'Arte, in Luciano Mariti (szerk.): *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Roma, Bulzoni, 1980, 104-115.
- Zorzi, Ludovico: *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990